МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Е. Г. ГУРЕНКО

ЧТО ТАКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

НОВОСИБИРСК · 2015

ББК 87.8
Г95

Одобрено Учёным советом
Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки

Рецензенты:
доктор искусствоведения, профессор Н. П. Коляденко
кандидат философских наук, доцент Л. А. Бердюгина

Научный редактор Б. А. Шиндин,
доктор искусствоведения, профессор

Гуренко, Е. Г.
Г95 Что такое произведение искусства (эстетический анализ) : моногр. / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. – 419 с.

ISBN 978-5-9294-0091-9

Монография доктора философских наук, профессора Е. Г. Гуренко «Что такое произведение искусства (эстетический анализ)» адресована студентам-композиторам и музыковедам, пианистам, оркестрантам, дирижёрам и представителям других исполнительских специальностей, изучающим эстетику на IV курсе Новосибирской консерватории.

Автор обращается к многочисленным художественным явлениям прошлого и наших дней, к искусству модернизма и постмодернизма, к хеппенингам, перфомансам, инсталляциям, ассамбляжам, музыкальным, визуальным и аудиовизуальным пространственным композициям, размышляет о том, чем отличаются подлинные художественные ценности от того, что за искусство порой выдают или за него принимают. Работа может оказаться полезной каждому, кто интересуется этой темой и пытается разобраться в многообразных проявлениях современной художественной культуры.

ББК 87.8

ISBN 978-5-9294-0091-9

ПРЕДИСЛОВИЕ

В течение последних двух или трёх десятков лет всё чаще приходится слышать о возрастающем значении многочисленных биеннале, выставок, фестивалей и ярмарок современного искусства, существующих на основе эфемерной, периодически воссоздаваемой инфраструктуры, и всё более очевидном их преобладании над деятельностью таких традиционных организаций и учреждений, как музеи, картинные галереи и другие стационарные центры современной художественной жизни. Подчёркивается, что в эпоху взрыва массовых коммуникаций, активного развития Интернета, социальных миграций, туристического бизнеса и пиара, «фестивализм» становится «мейнстримом»[1] и стимулирует формирование принципиально «новой поэтики». При этом, в отличие от музеев, картинных галерей и прочих стационарных институций, ориентированных, как иногда говорят, на показ «замкнутых на себя произведений», различные биеннале, выставки, ярмарки и т. д. связываются с художественной практикой, получившей наименование «контекстуального искусства», «искусства встреч» или «диалогического искусства» и пред-

---

[1] Мейнстрим – преобладающее направление в какой-либо отрасли для определённого отрезка времени.

ставляющей нашему вниманию «не вещи и не предметы», а некие «социальные взаимодействия»[2].

Такова, отчасти, и «Documenta» – групповая художественная выставка в Касселе (Германия), которая проводится с размахом один раз в четыре-пять лет, входит в число наиболее авторитетных художественных событий международного масштаба и даже именуется порой «олимпийскими играми изобразительного искусства». В сравнении с другими арт-проектами, такими, например, как Венецианская биеннале – самая репрезентативная выставка современных национальных школ, ярмарка Арт-Базель, лидирующая в сфере арт-рынка современного творчества, фестиваль скульптуры в Мюнстере, дающий новые импульсы в развитии изобразительного искусства, или биеннале Уитни в США, где участвуют только американские художники, бюджет «Документы» не столь велик, однако всё же исчисляется десятками миллионов евро, и её посещают сотни тысяч человек. Выставка призвана «документировать» актуальное состояние искусства и «прогнозировать» его развитие на ближайшие годы. Участие в ней престижно и расценивается чуть ли не как высшее признание художника, совершенно независимое от рыночного успеха его творчества.

Современный облик Касселя во многом определяют монументальные работы знаменитых американских художников Джонатана Боровски, Класа Ольденбурга и Уолтера Де Марии, воздвигнутые здесь по случаю их участия на выставках

---

[2] Подробнее об этом: *Мизиано В., Чухров К.* От формы произведения к формам жизни // Логос. – 2010. – № 4 (77).

разных лет. Первый установил рядом с городским вокзалом скульптуру «Человек, идущий в небо», представляющую собой 25-метровую стальную трубу, по которой карабкается человеческая фигура, второй – огромную кирку, воткнутую прямо в берег реки Фульды, а третий – так называемую «Кассельскую дыру» – стометровый металлический шест на площади Фридрихсплац, рассчитанный, судя по всему, на удар молнии во время грозы. Ещё один монументальный проект, связанный с «Документой», – энвайронмент[3] «7000 дубов» известного теоретика постмодернизма, немецкого художника Йозефа Бойса. Автор нагромоздил кучу базальтовых блоков под открытым небом и собственноручно посадил первое дерево, уповая на то, что по мере того, как горожане будут высаживать другие деревца, базальтовые блоки будут постепенно разбираться и устанавливаться рядом с каждым из саженцев. Акция была рассчитана на пять лет и призвана способствовать «повышению экологической культуры» жителей города.

Организация «Документы» каждый раз поручается новому куратору[4]. Куратором и художествен-

---

[3] Энвайронмент (англ. *environment* – окружающая среда) – одна из форм поставангардистского искусства.

[4] Куратор (лат. *curator*, от *cura* – попечение) – опекун, лицо, выполняющее роль наблюдателя за ходом определённой работы, проекта и т. п. В области современного искусства значение куратора заметно возрастает. Чаще всего он определяет актуальность той или иной темы, разрабатывает общую концепцию экспозиции музея, выставки, публикации, мастер-классов и т. д., подбирает соответствующую этой концепции группу авторов, организует систему мероприятий, связанных с реализацией проекта, и обеспечивает условия воплощения последнего. В некоторых случаях работа куратора

ным директором «Документы-12», например, стал австрийский искусствовед, профессор Венской академии искусств Рогер Бюргель, который в процессе подготовки многочисленных экспозиций не уставал повторять, что «искусство требует времени» и его «нельзя выставлять на скорую руку». По всему миру была раскинута информационная сеть, включающая в себя публикации в Интернете и десятках специальных изданий по искусству, конференции, встречи и круглые столы, где осмысливались три основные темы «Документы-12»: «Современность – наша античность?», «Что такое жизнь как она есть?» и «Что делать?». В рамках программы «Документы-12» предусматривалось проведение кинофестиваля «Second Lives», ряда музыкальных концертов, перфомансов, лекций и образовательных программ, а также показов мод и экскурсий.

Выставке, по замыслу Бюргеля, не следовало базироваться только на «притягательной силе новизны». С неизвестным, говорил он, надо, конечно, познакомить, но не менее важно «показать уже известное в новом свете». «Документа-12» – не просто лакмусовая бумажка актуального состояния современного арт-мира, она должна выполнять образовательную миссию; главное здесь – *«вновь распознать сущность искусства»*. Всё это означало, что работы современных авторов будут соотноситься с их предполагаемыми истоками. Бюргель

не ограничивается чисто техническими функциями. Сотрудничая с предполагаемыми участниками проекта и помогая им воплощать их творческие идеи в русле избранной стратегии, куратор, по оценкам некоторых критиков, может даже рассматриваться как их соавтор.

не исключал при этом возможности показа «острого политического искусства» и «красивой абстрактной скульптуры».

За несколько дней до открытия «Документы» стало известно, что знаменитый китайский художник и архитектор Ай Вэйвэй[5] доставит в Кассель 1001 китайца, которые намерены пройти строем через весь город, «неся с собой хаос». Ожидания оправдались не полностью. Художник действительно оплатил приезд из Китая в Германию и пребывание в Касселе 1001 читателя своего блога, снабдив их всем необходимым, включая чемоданы собственного дизайна. Однако появились китайцы в городе с опозданием и небольшими группами, да и строем никуда не пошли. Зато во всех пяти зданиях, где развернули выставку, был расставлен 1001 резной стул в стиле династии Цин, на которых, очевидно, следовало посидеть, подумать и обсудить увиденное. Проект Ай Вэйвэя назывался «Fairytale» (Сказка) и содержал в себе прозрачный намёк на «Тысячу и одну ночь» – всемирно известный памятник средневековой персидской литературы, поскольку большинству приехавших впервые выпал шанс побывать в Европе.

Всего в ходе «Документы» экспонировалось 530 работ 113 художников из Индии, Нигерии, Мали, Сенегала, Турции, Израиля, Бразилии, Болгарии и других регионов планеты. Чуть ли не ключевым произведением выставки стал альбом старинных

---

[5] В 2011 году Ай Вэйвэй был удостоен первого места в рейтинге «Сто самых влиятельных персон в арт-мире», составленном «ArtReview Magazine» – международным журналом о современном искусстве, который выходит в Лондоне с 1949 года и распространяется в 28 странах.

гравюр, собранных малоизвестным прусским послом, который вырвал их из культурного контекста Европы, Османской империи, Персии и Китая, и по-видимому, намеренно перемешал. Тот же (или почти тот же) принцип был положен в основу экспозиции: разные национальные школы и художественные традиции представлены в выставочных пространствах «Документы» так, что практически в каждом из залов ультрасовременного искусства попадались старинные свитки или древние персидские ковры, а там, где явно преобладали раритеты далёкого прошлого, вывешивались геометрические абстракции второй половины XX века. Часть выставки разместили в замке Вильхельмшое (Schloss Wilhelmshohe), где, к примеру, работы польской художницы Зофьи Кулик демонстрировались рядом с полотнами Рембрандта и Рубенса.

Прозвучали и полузабытые имена. Среди них – японка Ацуко Танака, которая на выставках середины прошлого века появлялась словно инопланетянка в «электрическом платье», сделанном из многочисленных проводов и разноцветных мигающих лампочек, что, как писали тогда, «символизировало быстрый подъём Страны восходящего солнца в послевоенный период» (платье это здесь же и демонстрировалось), и американка Ли Лозано – сторонница визуального и концептуального творчества, которая в своё время начала постепенно, но неуклонно сокращать любые формы своего общения с представителями арт-мира, пока, наконец, за тридцать лет до своей кончины не порвала с ними окончательно, объявив заодно жёсткий бойкот всем лицам женского пола. «Таков был её проект», – решили отдельные арт-критики, склон-

ные усматривать в позиции художницы очередной нестандартный концепт.

Некоторые экспозиции выстраивались так, что наводили на мысль об избрании куратором того или иного лейтмотива: это могли быть «металл», «иероглифы», «дети», «игра», «мода», «танец» и др. Во Фридерициануме (Museum Fridericianum) известная американская танцовщица и балетмейстер Триша Браун представила сложную инсталляцию «Floor of the Forest» (Лесной пол), составленную из верёвок и палок, среди которых копошились артистки балета и время от времени устраивались «спать» в маленькие разноцветные гамаки прямо в ходе своего оригинального танца. В состав участников «Документы» были включены также африканский дизайнер высокой моды Оумо Си и знаменитый ресторанный повар-авангардист из Каталонии Ферран Адрия, давно уже заслуживший репутацию «разрушителя пищевых стереотипов» и «алхимика высокой кухни».

Посетители выставки могли видеть сделанные немецкой художницей Козимой фон Бонин огромные мягкие скульптуры животных из ткани, а также изготовленное Питером Фридлем натуральное чучело жирафа. Последний нетвёрдо держался на ногах, его блёклая шкура производила удручающее впечатление (работа Фридля называется «The Zoo Story» и повествует о жирафе из палестинского зоопарка, погибшем при израильском авианалёте). Здесь же демонстрируется лента Джеймса Колмана, представляющая собой большой монолог о смысле жизни и смерти, который произносит на фоне развалин античных храмов замечательный американский актёр, «любимец киноманов и режиссёров-интеллектуалов» Харви Кейтель.

В выставочных залах «Документы», а также на улицах и площадях Касселя были размещены многочисленные скульптуры. Некоторые из них, экспонирующиеся в помещениях, были сделаны из жевательной резинки, а некоторые – из пепла (зрителей при их осмотре просили быть предельно осмотрительными).

Впервые с 1993 года («Документа» основана в середине шестидесятых) для участия в выставке отбирались художники из России, что было замечено отечественной арт-критикой и расценивалось как «большой успех современного русского искусства».

Работы одного из самых радикальных представителей российского «contemporary art», лидера движения Э.Т.И. (Экспроприация территории искусства), лауреата премии Кандинского за 2007 год в номинации «Художник года» Анатолия Осмоловского, например, были размещены сразу на нескольких площадках. В зале европейского акционизма можно было видеть материалы, документирующие перфоманс 1993 года, когда сам автор без уведомления городских властей взобрался на плечи гигантского бронзового памятника, установленного на площади Маяковского в Москве. Опус называется «Путешествие в Бробдингнег. Маяковский/Осмоловский»[6]. В другом зале выставки экспонировались странные квазизолотые объекты, напоминающие не то танки-бронетранспортёры, не то гигантских жуков, и получившие название «Hardware/Изделия». А в Кунстхалле «на отчаянно синем фоне» были размеще-

---

[6] Бробдингнег в сочинении Джонатана Свифта «Путешествие Гулливера» – страна великанов, расположенная между Японией и Калифорнией.

ны предметы из серии «Хлеба» – огромные пористые доски, напоминающие хлебные краюхи и расположенные в виде иконостаса, что, очевидно, должно было наводить на мысль об их сакральном значении. Из пояснения самого Осмоловского следует, что придание абстрактной форме вертикальной симметрии может вызывать у нас естественную ассоциацию с человеческим лицом или какой-нибудь жуткой маской; а ужас и благоговение, по мнению художника, – это катарсис, составляющий основу искусства.

Творчество Андрея Монастырского – одного из столпов московского концептуализма – представлено инсталляцией «Fountain». Композиция состоит из распечатанных на баннерах в человеческий рост монументальных фигур знаменитого сооружения – фонтана «Золотой колос», главного символа ВДНХ. Баннеры образуют круг и расположены на небольшом расстоянии друг от друга. С обратной стороны некоторых из них видны небольшие изображения. Чтобы хорошо их разглядеть, надо зайти внутрь круга, где пол засыпан мукой, и тем самым «оставить след в истории недавнего прошлого». Последнее, по мнению некоторых специалистов, означает, что автор отказывается от притязаний на автономию и суверенность своего творения, но, впуская в него посетителей, подчиняет их тем законам, которые сам и определил.

На выставке можно было ознакомиться и с аудиоинсталляцией художника Кирилла Преображенского – идеолога и создателя журнала «VIDIOT», автора ряда мультимедийных проектов, участника многочисленных фестивалей совре-

менного искусства в России и за рубежом, который, как говорят, на одном из трамвайных маршрутов в Касселе демонстрировал записи голосов проживающих здесь же выходцев из других стран – представителей разных религиозных конфессий.

А инсталляция «Забор» известного российского художника и теоретика искусства Дмитрия Гутова включает в себя увеличенные изображения письма Бетховена, фрагмента рукописи Маркса с рисунками Энгельса и иероглифических текстов японского самурая Ямаока Тэссю, китайского живописца Ми Фу и дзэнского мастера Гибона Сенгая, о жизни которого до нас дошло несколько назидательных притч. Соотнесённые друг с другом эти скульптурные каллиграфии (металл и сварка), по мысли автора, образуют некий забор. При этом сам по себе забор художнику, в принципе, «нравится»: судя по его признанию, всегда интересно видеть, «как он сплетён, как проржавело железо». Особой же разницы между мастерами японского, китайского иероглифического письма, Бетховеном и Марксом не существует: автор инсталляции «не настолько безумен, чтобы бороться с реальностью», он просто «игнорирует» её. Интерес вызывает лишь само «экстатическое состояние», зашкаливающий «эмоционально-интеллектуальный настрой», при котором «движение руки приобретает особый характер» и может показаться даже, что пером и кистью здесь «что-то водит». Дмитрий Гутов, этот «Екклесиаст современного искусства» – так по крайней мере его окрестили в сети Интернет, – хочет, по-видимому, показать, что все экстатические состояния не только наглухо отгорожены прошлым, но рано или поздно могут проржаветь,

как старый забор. Одним словом, «Суета сует – всё суета!».

Выставка в Касселе пользовалась успехом у зрителей, и было бы не совсем справедливо упрекать её организаторов в том, что провозглашённая ими цель в полной мере достигнута не была. Вряд ли следовало ожидать, что само по себе экспонирование отобранных артефактов (пусть даже весьма многочисленных и разнообразных) действительно позволит, как выразился Рогер Бюргель, «вновь распознать сущность искусства». Можно ли считать художественными произведениями рисовые поля, специально разбитые на склонах холма, где стоит дворец курфюрстов, трансляции футбольных матчей, скульптуры из пепла и вентиляционные трубы, электрические схемы и геометрические фигуры? Это не простой вопрос, и любая попытка найти на него ответ исключительно в сфере практической, творческой деятельности едва ли осуществима. Здесь, очевидно, не обойтись без обращения к теории.

Весьма показательными в этом смысле можно считать публикации философско-литературного журнала «Логос», № 4 (77) за 2010 год. Основная тема номера (она вынесена на обложку) заявлена как «Объект в современном искусстве». Проблема обсуждалась в ходе Круглого стола, организованного редакцией журнала (участниками дискуссии были художники, искусствоведы, культурологи и философы[7]), и затрагивалась в ряде статей и дру-

---

[7] *Валерий Анашвили* – главный редактор философских журналов «Логос» и «Прогнозис»; *Дмитрий Гутов* – художник, теоретик искусства; *Евгения Кикодзе* – искусствовед, куратор, арт-критик; *Гарри Леманн* – немецкий искусствовед, теоретик;

гих здесь же представленных материалах[8]. Пред лагаем обзор этих публикаций, по возможност подробный и близкий к тексту.

По мнению В. Анашвили, Г. Леманна, А. Пого рельского и В. Подороги, необходимость «сосредо точиться на философской или – шире – идеологи ческой сути произведения искусства в современ ную эпоху» обусловлена достижением «некой кри тической точки», где «меняется что-то существен ное в нашем отношении к искусству». «Произведе ние искусства» является той категорией, осмысле ние которой создаёт возможность «заново взгля нуть на глубокие и существенные проблемы». Ведь «главный вопрос» здесь – что такое искусство? Од ного лишь понимания столь очевидной вещи, что существование некоего «производства» обязатель но предполагает и наличие «произведения», явно недостаточно. Всё дело как раз в том, «является ли

Анатолий Осмоловский – художник, теоретик искусства, куратор, лауреат премии Кандинского за 2007 год в номинации «Художник года»; *Валерий Подорога* – доктор философских наук, зав. сектором аналитической антропологии Института философии РАН, профессор РГГУ; *Александр Погорельский* – издатель философских журналов «Логос» и «Прогнозис», ведущий Круглого стола; *Владислав Софронов* – консультант номера; *Кети Чухрукидзе* (выступает под мужским псевдонимом Чухров) – консультант номера, философ, культуролог, доцент кафедры всеобщей истории искусства РГГУ.

[8] См. статьи *Виктора Мизиано, Кети Чухров.* От формы произведения к формам жизни; *Дмитрия Гутова, Гарри Леманна, Анатолия Осмоловского.* Триалог о произведении искусства; *Кети Чухров.* Произведение искусства в эпоху contemporary art – генеалогия и ориентиры; *Гарри Леманна.* Искусство рефлексивной модерности; *Бориса Гройса.* Политика инсталляции.

это произведение искусством?». Аргументированный ответ на этот вопрос важен и для самих художников, особенно для тех, кто «предчувствует будущее» и выражает его в формах, которые поначалу «понятны немногим», но в дальнейшем «приобретают всё более и более широкое признание». Однако получить такой ответ от представителей современного искусства весьма не просто: здесь «налицо некая дезориентация». Не удивительно, что и в среде арт-критиков, культурологов, философов и искусствоведов нет-нет, да и возникают сомнения, «можно ли в условиях нашей реальности вообще ставить вопрос о произведении искусства?». В прошлое этот вопрос «обратить можно», но если его задать сегодня «действующему художнику», он будет звучать «просто нелепо».

А. Осмоловский, например, пришёл к выводу, что арт-рынок наших дней наводнён не «произведениями искусства» в традиционном, общепринятом смысле, а «объектами искусства», которые могут обладать или не обладать эстетическими качествами, однако «не несут в себе некую энергию сакральности». Такие «объекты» Д. Гутов именует «непроизведениями», Г. Леманн – «псевдопроизведениями», а К. Чухров (Кети Чухрукидзе) – «произведениями неискусства». Даже сам Малевич, с точки зрения последней, вряд ли мог бы сказать, что «Чёрный квадрат» является произведением искусства «в том же смысле, каким им является какая-нибудь скульптура». И, отвечая на реплику А. Осмоловского, что знаменитый основоположник супрематизма называл своё детище «царственным младенцем вечности» и, следовательно, ставил его даже «выше, чем произведение искусства», К. Чух-

ров была вынуждена уточнить: «Да, это произведение искусства, но не в том смысле, в каком его понимает кантовская эстетика». Оно могло создаваться «ради мгновенного шока, ради смещения сознания», но не для той реакции, «которую вызывает у нас классическое произведение искусства». По существу, объект современного искусства – это «критика произведения», «иконоклазм произведения»[9], «радикальный иконокластический жест», деформирующий всё художественное производство. И вообще К. Чухров «совершенно уверена, что искусство возможно без "произведения искусства"». Фактически не создают «произведений искусства» реди-мейд[10], абстракционизм и концептуализм – к такому заключению пришли А. Осмоловский, Д. Гутов и Г. Леманн.

Насыщенность арт-рынка художественными поделками во многом обусловлена тем, что «современное искусство – это настоящее производство», в котором кроме авторов заняты многочисленные галереи, музеи, кураторы и критики, а также пресса, радио, телевидение, глобальная сеть Интернет. Внимание к современному ис-

---

[9] Иконоклазм (иконоборчество) – средневековая религиозно-догматическая доктрина, отрицающая культ священных образов (икон).

[10] Реди-мейд (от англ. *ready* – готовый и *made* – сделанный) – жанр (или приём) в изобразительном искусстве, предполагающий экспонирование на выставках и в музеях готовых объектов (нередко предметов массового промышленного производства), благодаря чему эти объекты открываются с неожиданной стороны и обнаруживают свойства, недоступные восприятию вне художественного контекста. Первым реди-мейдом стало «Велосипедное колесо» французского художника Марселя Дюшана (1913).

кусству, интерес к нему «росли в неслыханных масштабах». Так, по утверждению Д. Гутова, «работа Кабакова 4 года назад стоившая 300 тысяч долларов», спустя пару лет была продана уже за 3 миллиона[11]. А изготовление одной только «работы Хёрста, например, черепа с брюликами, превышает стоимость всего оборота брюликов по всей Украине в течение года». Чтобы просто осуществить свой замысел, Хёрст «тратит 20 миллионов долларов. Вот с каким производством мы имеем дело»[12].

В мире образовалось «огромное количество денег», полученных от финансовых спекуляций и деятельности различных хедж-фондов. Богатые и ультрабогатые люди инвестируют значительную часть своего капитала в современное искусство. Картина тотальной коммерциализации последнего, – как отмечает А. Погорельский, – дополняется тем, что «покупка некоего объекта» становится «крайне престижной», особенно когда к «хору присоединяются все – от соседей до массмедиа». Не удивительно, что за большие деньги порой прода-

---

[11] Илья Кабаков живёт и работает в Нью-Йорке. Его картина «Жук» (дерево, эмаль) – самое дорогостоящее (5,8 млн долларов) из когда-либо проданных произведений российского искусства.

[12] Речь идёт о работе Дэмьена Хёрста «Во имя любви к Господу». Это произведение представляет собой платиновый череп, инкрустированный бриллиантами, и является одним из самых дорогих «творений» в истории искусства (оно обошлось художнику в 14 млн фунтов стерлингов и, как утверждают, продано за 100 млн долларов). Названием работы художник обязан своей матери, воскликнувшей однажды: «Во имя любви к Господу! Что же ты ещё можешь натворить?!».

ётся «то, что, возможно, по культурному гамбургскому счёту вообще ничего не стоит».

Вместе с тем «феномен произведения искусства подвергся эрозии» не только из-за экономических причин, – подчёркивает К. Чухров. Важная роль принадлежит здесь и особенностям развития самого художественного процесса, ибо «несамодостаточность» произведения достигла апогея уже в «проекте авангарда». С этой мыслью согласен и Г. Леманн, обративший внимание участников дискуссии на то, что последние полвека, в связи с ориентацией на «канон авангарда», понятие «произведение искусства» в «академическом эстетическом дискурсе» фактически не использовалось; авангард отказался от «классического произведения». Этот «коперниковский переворот» (имеется в виду конец реалистического изображения и отказ от произведения искусства), с точки зрения К. Чухров, «сохраняет свою силу и значение и в постмодернизме». Территория современного искусства постепенно превратилась в «квазиполитику, квазиэкономику, квазиэнтертеймент»[13], стала признаком «модернизации без модернизации». Вернуться к «чувственному», «незаинтересованному (в кантовском смысле) созерцанию искусства» сегодня «практически невозможно», и даже более того: К. Чухров убеждена, что любые попытки «реанимации произведения регрессивны».

С такой постановкой вопроса решительно не согласны А. Осмоловский и Г. Леманн: «возврат произведения искусства» вполне осуществим, здесь нет никакого фатализма. Основу этого процесса

---

[13] Энтертеймент – увеселение, развлечение

составляет «закономерность, вытекающая из логики самого модернизма». Этот процесс уже идёт. Среди «знаков и примет», свидетельствующих о том, что «произведение искусства во всей полноте этого определения или хотя бы частично должно как-то возвратиться в художественный контекст», существуют не только «ощущения» и «субъективные интуиции», но и «объективные измерения данного процесса». В ситуации, характерной для современной художественной культуры, происходит «отрицание отрицания произведения, то есть, проще говоря, его возвращение».

Но что же конкретно имеется в виду, когда речь идёт о закономерности, вытекающей из логики художественного процесса и составляющей основу упомянутого здесь возвращения? Об этом, в основном, говорит Г. Леманн, а некоторые детали, разъясняющие его концепцию, излагает А. Осмоловский.

Пытаясь найти отправные точки, «которые помогли бы понять развитие искусства в XX веке в целом», Г. Леманн выделил три «базовые категории»: 1) «медиа» или «медиум» (под которым имеются в виду «все предпосылки, используемые художником для создания произведения», например, тональная система в музыке, центральная перспектива в изобразительном творчестве, метрическая система в стихосложении и т. п.); 2) «произведение искусства» (поскольку, «даже если оно исчезает, это важная категория»); 3) «языковой, рефлексивный дискурс о произведении искусства» (например, арт-критика) или, – как предложил называть эту «базовую категорию» А. Осмоловский, – «концепт».

Исходная идея состоит в том, что «в классическом искусстве произведение, медиум и концепт

были тесно связаны»; современное же искусство «можно проинтерпретировать как разрыв этих трёх компонентов». Современное искусство появилось тогда, когда всё новое стало отрицанием старого. Этот процесс начался с экспрессионистов, изменивших «каноническую систему изображения», естественная связь трёх составляющих начала распадаться.

Классический модерн характеризуется тем, что впервые в истории искусства художники, композиторы и поэты «стали создавать произведения, имевшие концепт, тесно связанный с произведением, но свободные от медиума». Это произвело настоящий шок. «Пикассо отказался от перспективной живописи, Шёнберг – от тональной системы, поэты отказались от силлабо-тонической системы» и стали создавать верлибры[14]. Следующим шагом стало новое отрицание. Дюшан, упрекавший Пикассо за недостаточную радикальность, стал отрицать уже произведение искусства и «изобрёл реди-мейд». Условно говоря, «писсуар Дюшана[15] является произведением

---

[14] Верлибр – свободный от жёсткой метрической композиции стих, создающийся без учёта числа слогов и ударений в строке.

[15] Имеется в виду наиболее известный реди-мейд Марселя Дюшана «Фонтан», который представлял собой обыкновенный писсуар, подготовленный в 1917 году для демонстрации в нью-йоркской галерее. Автор собирался представить эту работу под псевдонимом R. Mutt (т. е. «Р. Дурак»), однако, в тот раз «Фонтан» не был допущен к показу. В 1993 году один престарелый посетитель музея в городе Ним на юге Франции был задержан полицией, когда попытался применить «знаменитое» произведение Дюшана по назначению, а позднее даже умудрился ударить писсуар молотком, когда его выставили в центре Помпиду в Париже. В 2004 году по результатам опроса большой

только потому, что Дюшан указал на него пальцем и выставил в галерее».

В дальнейшем оказалось возможным «отрицание отрицания»: постепенно начал возвращаться медиум, хотя и «с дистанцией, которая создаётся иронией, цитатой и так далее». Наступает новая эпоха – постмодернизм. Появилась возможность снова создавать силлабо-тонические стихи, тональную музыку и т. д., одним словом сложились предпосылки для возвращения и произведения искусства, хотя о самом объекте, что появляется сегодня, «мы не можем с ходу сказать – китч это, ремесло или высокое произведение искусства». Его статус «очень неустойчив».

И всё же в целом в искусстве произошли «значительные трансформации», оно начало становиться всё более консервативным, всё дальше отходить от идей авангарда, а сегодня – уже и от идей постмодернизма. Система искусства как бы «перепробовала все возможности и вернулась к началу». Сейчас уже никакие табу и манифесты авангарда и поставангарда «не могут что-то запретить, как было ещё 10 лет назад». Ныне эта система «находится в точке бифуркации»[16]. Выход из неё возможен двумя путями. Первый из них Г. Леманн называет «наивным модернизмом», второй – «реф-

---

группы экспертов «Фонтан» был признан произведением, оказавшим наиважнейшее влияние на развитие современного искусства, опередив при этом такие известные работы, как «Герника» и «Авиньонские девицы» Пабло Пикассо, шёлкографическое полотно Энди Уорхола «Мэрилин Монро». Ныне «Фонтан» Марселя Дюшана оценивается в 3,6 млн долларов.

[16] Бифуркация (от лат. *bifurcus* – раздвоенный) означает разветвление чего-нибудь в двух направлениях.

лексивным модернизмом»[17], которому и отдаёт предпочтение.

Искусство «рефлексивной модерности» (или искусство «постпостмодернизма») окончательно порывает с «эстетикой первого модерна». В искусстве наших дней, как утверждает Г. Леманн, «вполне прощупывается» тенденция «к фигуративности в живописи, к образности в музыке и к повествовательности в литературе», что свидетельствует о стремлении к ясным и воспринимаемым формам, в которых и может выкристаллизовываться эстетическая содержательность, то есть можно говорить о подспудно нарастающем интересе к содержательности»[18]. В ситуации рефлексивной модерности все три компонента, которые были названы ранее – произведение, медиум и концепт – «существуют, но уже не тесно связанными, а связанными свободно».

Иначе объясняет закономерности отказа от произведения искусства и его возвращение В. Софронов. Он полагает, что этот процесс точно соответствует смене определённых общественных состояний. Так, значение и успех московского акционизма 1990-х годов полностью совпадает с «сумбур-

---

[17] Г. Леманн отмечает, что понятие рефлексивной модерности «берёт начало в социальной теории» (Генрих Клотц, Ульрих Бек, Юрген Паль, Юрген Хабермас). Именно здесь начали впервые говорить о «второй», «рефлексивной» или вообще «новой» модерности, выявлять параллели «между эстетическим модерном и индустриальным модерном», искать точку равновесия «между феноменами модерности в обществе и в искусстве».

[18] *Леманн Г.* Искусство рефлексивной модерности // Логос. – 2010. – № 4 (77). – С. 106.

ным» и «яростным» периодом «смены одной общественной формации другой», когда «рушилось прошлое и с кровью возникало новорусское капиталистическое общество». Что же касается «сегодняшнего актуального интереса к произведению искусства», то этот интерес, с точки зрения В. Софронова, «соответствует вполне сложившемуся сегодня в России потребительскому обществу». Ибо сама «материальность» произведения (ведь оно – «объект, полотно, скульптура и так далее»), его «единичность» и «рыночная стоимость, всё более точно калькулируемая», соответствуют «функционированию механизмов консьюмеризма»[19]. В. Софронов подчёркивает при этом, что речь здесь идёт лишь о «структурном соответствии процессов в “базисе” и процессов в “надстройке”», об их «гомоформности», а вовсе не о том, что искусство в данном случае «отражало реальность» или «реальность выражалась так в искусстве».

И, наконец, картина была бы не полной без обращения к заслуживающей внимание позиции В. Подороги, отчётливо заявившего: «Отказ от произведения искусства никогда не происходил».

Процесс выхода искусства «из кантианского образа прекрасного», по мнению В. Подороги, продолжался длительное время и завершился в эпоху модернизма. Просвещенческая роль художественной деятельности, «выстраивание вкуса» постепенно замещались «познавательной функцией», а познанию, в свою очередь, придавалась этическая значимость («я познаю, чтобы перестраивать мир»).

---

[19] Консьюмеризм – уклад общества, потакающий приобретению товаров и услуг сверх всякой меры.

Классические нормы постепенно разрушались, возникали «вариации произведения искусства как системы», которые создавались «сингулярным образом, индивидуально»[20]. Старая традиция, согласно которой «теории строятся не искусствоведами, а самими художниками», с исключительной силой «выразилась у Клее, Кандинского и Малевича». Всё авангардное искусство «социоориентировано» и «социоморфно», «оно вообще себя не отличает от социальной реальности». Искусство в те времена, по выражению Б. Гройса[21], «исчезало в миростроительстве», «становилось метафизикой нового строя». То же самое происходило с Белым, Платоновым и Эйзенштейном. Ныне же «полем действия художников как агентов рынка становится современная культуриндустрия». Обращаясь к высказыванию директора Института проблем современного искусства И. Бакштейна – «Зачем пытаться отличать подлинное искусство от массиндустриального? Массиндустриальное искусство – это и есть единственное искусство сегодня, другого искусства у нас нет»[22], – В. Подорога замечает, что художник, «который попытался бы повторить сегодня модернистский жест отрицания массового искусства, просто погиб бы». И какими бы ни были «отдельные фазы» исторического процесса, условие его непрерывности таково: «никогда и ни при каких обстоятельствах отказ от про-

---

[20] Сингулярный – одиночный, отдельный, единичный.

[21] Борис Ефимович Гройс – профессор философии, теории искусства, медиа-теории в Государственной высшей школе дизайна в Карлсруэ (Германия).

[22] Цит. по: *Круглый* стол // Логос. – 2010. – № 4 (77). – С. 32.

изведения искусства не происходил, оно лишь наделялось новым статусом».

Как видим, разброс мнений относительно того, происходил или не происходил «отказ» от произведения искусства, и если происходил – осуществим или не осуществим его «возврат» – весьма значителен. Противоречащие друг другу установки целиком определяются тем, как трактуют участники Круглого стола феномен произведения искусства, его природу и сущность. Вот почему, оставляя в стороне целый ряд приведённых высказываний, – о трёх «базовых категориях», например, о произведении, медиуме и концепте, их «тесной», «свободной» связи или «разрыве» в искусстве прошлого, авангарде, постмодерне и культуре наших дней, о «наивном» и «рефлексивном» модернизме, о «гомоформности» процессов в «базисе» и «надстройке»[23] и т. д., – сосредоточимся на главном. Постараемся уяснить, что имеют в виду участники дискуссии, когда говорят о «произведении искусства» и его отличии от «непроизведения» (или «объекта», который не несёт в себе «некую энергию сакральности», «произведения неискусства», «радикального иконокластического жеста» и т. п.). Дают ли они этим понятиям какие-либо определения?

А. Осмоловский, например, настоятельно подчёркивает, что ему «как художнику, как практику» очень важно понять, «каковы параметры произведения искусства», в каких формах оно может сегодня существовать? Почему «одна вещь» является произведением искусства, а другая – нет?

---

[23] Анализ и оценка этих высказываний не является задачей настоящей работы.

Противопоставляя «канон классического произведения» «проекту авангарда», К. Чухров связывает первый с «материальным присутствием вещности» и «законченностью художественного объекта», а второй – с «отсутствием чётких границ», «междисциплинарным форматом», а также «исследовательским или лабораторным характером». В одном случае, судя по всему, речь идёт о «замкнутых на себя произведениях», а в другом – о «контекстуальном» или «диалогическом» искусстве, создающем не «вещи и предметы», а «социальные взаимодействия».

Что же касается Г. Леманна, то он характеризует произведение искусства как «реальность второго порядка», поясняя при этом, что «реальность первого порядка» – это «сам окружающий мир». Произведение всегда отсылает к тому, что находится за его гранью. До эпохи модернизма искусство «понимало свою функцию как отражение, изображение реальности». Позднее в сознании общества утвердилось представление о возможности «конструирования реальности посредством своего понимания», в результате чего «произведение классического модерна» стало «самоорганизующимся произведением без медиума». В период расцвета авангарда реальность и вовсе «выпала»: её не принял всерьёз сюрреализм, с большой иронией к ней отнёсся дадаизм, к утопии устремилось творчество Бойса[24] и т. д. Произведение исчезло. Во времена же постмодернизма реальность стала «возвращаться», но возвращение это поначалу осуществлялось «в виде симуляции». Сегодня реальность

---

[24] Йозеф Бойс – немецкий художник, натуралист, писатель, один из пионеров постмодернизма и его главных теоретиков.

возвращается «как рефлекс», что, в свою очередь, создаёт предпосылки для «возврата» и самого произведения.

Изобразительное творчество в постмодернистской западной ситуации, с точки зрения Г. Леманна, тесно связано с «event culture, event making, культурой событийности», тогда как произведение искусства – это некое «твёрдое тело», своего рода «косточка», которая «совершенно исчезла» в «индустрии событий», когда искусством могло быть всё что угодно, и которую сейчас «необходимо снова найти».

Вместе с тем «произведение – это комбинация форм». Предлагая это, скажем прямо, не очень понятное[25] и предельно широкое определение, Г. Леманн настаивает на том, что произведение искусства в данном случае характеризуется именно «не в широком смысле, а в узком». С таким определением, как ему кажется, «удобно работать», ибо оно даёт возможность «реконструировать историю» и увидеть, что произведение искусства в таком узком смысле действительно выпало на определённом этапе. Сделанные в дальнейшем расшифровка и уточнение принятого им определения с помощью таких понятий, как «повторение, симметрия, контраст, разрывы», которые «связывают и организуют взгляд зрителя независимо от его желания» и, таким образом, способствуют его попаданию «в другую реальность»[26], практически мало что поясняют.

---

[25] Г. Леманн нигде не уточняет, что значит для него понятие «форма».

[26] *Гутов Д., Леманн Г., Осмоловский А.* Триалог о произведении искусства // Логос. – 2010. – № 4 (77). – С. 61.

Итак, что такое произведение искусства? Это «твёрдое тело»? «Косточка»? «Комбинация форм»? Ничуть не бывало. Произведение искусства – это «сплошная дырка». Так, по крайней мере, утверждает Е. Кикодзе.

«Недавно, – рассказывает она, – открылась выставка в галерее "Гельман-Проджектс", на которой экспонировалась работа Виктора Алимпиева. <...> Это абстрактная живопись, построенная на контрасте светящегося трёхмерного фона и плоских объектов, теней; здесь берётся феномен светотени, и на нём концентрируется внимание как на объекте искусства. <...> Алимпиев делает "тело вычитания" – эффект без тела; это и есть современное искусство. Он взял эффект светотени, а тело изъял. Если вспомнить другие произведения современного искусства, это сплошные дырки».

Е. Кикодзе признаётся, что ей «смешно», когда звонят журналисты и спрашивают про работы А. Осмоловского: «"А правда, что это похоже на иконы?". Я всегда отвечаю, – продолжает Е. Кикодзе, – что если вы понимаете, что такое икона, то должны понять, что работы Анатолия – это совершенно иконокластическая вещь, это сплошная дырка. Если в иконе присутствует обратная перспектива и образ вываливается на зрителя, то у Анатолия наоборот: работы засасывают в какое-то болото, и это очень неприятное воздействие. Это как бы смытая икона, то есть вещь почти анархическая, очень страшная. <...> Произведение искусства – это обустройство пустоты, это дырка...»[27].

---

[27] *Круглый* стол. – С. 35–36.

Но почему участников Круглого стола не устраивает «классическое определение» произведения искусства, почему оно не характеризуется как что-то такое, что «принципиально непрагматично», «неоперационализируемо» и «не может быть использовано ни в какой практической сфере человеческой деятельности»? – этим вопросом задаётся В. Анашвили. Однако ни одного ответа на этот вопрос в ходе дискуссии так и не последовало[28].

Зато вот как отреагировал Д. Гутов на вопрос А. Погорельского – всякое ли произведение художника является искусством? «Чтобы не уходить слишком далеко, – предложил он, – возьмём чистый вариант: баночка дерьма художника – работа, сделанная Манцони»[29]. Искусство здесь «состоит в том, – объяснил Д. Гутов, – что художник реально смог превратить дерьмо в золото. Он реализовал мифы, которые человечество слагало тысячелетиями. Помните миф о том, как человек посмотрел или прикоснулся к чему-либо, и это превратилось в золото? А здесь это реально произошло. Работа Манцони заключалась в том, что он

---

[28] Определение, которое В. Анашвили назвал «классическим», содержит указание на то, что произведение искусства не полезно на практике, не утилитарно и не может подвергаться какой бы то ни было экспериментальной проверке. Если это и так, вряд ли целесообразно ограничиваться перечнем того, чем произведение искусства *не является*. Гораздо важнее попытаться осмыслить именно то, чем оно *является*.

[29] Имеется в виду произведение итальянского художника-концептуалиста Пьеро Манцони, разместившего собственные фекалии в 90 пронумерованных баночек (по 30 граммов в каждую) и написавшего на них «Дерьмо художника» на четырёх языках. Шедевр получил наименование «Сколько стоит?».

продавал баночку с 30 граммами своего дерьма за цену, равную цене 30 граммов золота на тот день. <...> Всё исчезнет, а эта история сохранится навсегда, как сохранились античные мифы, как сохранился миф о великом потопе. Сама история о том, как человек превратил дерьмо в золото, является здесь произведением. То, что можно потрогать и эстетически созерцать, – исчезнет, а история останется, история, потрясающая по своей красоте»[30].

«Великолепная история», – скажем и мы. Позднее, правда, некоторые из баночек взорвались... Но зато как это освежает!

Собственное понимание природы искусства предложил и В. Подорога: «Искусство – это то, что рассматривается», что «определяется длительностью восприятия». Ведь произведение искусства «существует в момент восприятия», и если длительность последнего «достаточно протяжённая и мы владеем этим восприятием, то появляется эффект созерцательности». Этим и гордилась вся классика. Затем это время стало постепенно уменьшаться, пока весь процесс не свёлся к «шоковым эффектам, которые модернизм начинает выстраивать с какой-то тупой верой», будто восприятие произведений Пикассо «можно задерживать как созерцание. Например, мы приходим туда, где выставлена уже знакомая нам "Герника", и падаем в обморок. <...> Но это смешно. Уже тогда было ясно, что такое искусство связано с микроэффектами и микрошоками». Актуальное искусство от-

---

[30] *Круглый* стол. – С. 34.

личается от классического тем, что производит «только мгновенные, только шоковые, только ударные эффекты – больше никаких». «Вот я вхожу в зал с какой-то инсталляцией, – продолжает Подорога. – Если у меня опытный взгляд, мне достаточно полмгновения, чтобы всё понять. Если я профан, то мне эксперт тоже быстро всё объяснит, и я пойму всё. Всё – после этого можно вызывать рабочих и разбирать эту инсталляцию». Произведение актуального искусства «открыто» и «эгалитарно»[31]. Оно представляет собой «миллионы и миллионы этих микроснимков, этих микроэффектов, произведённых на каждого зрителя. Никакой длительности восприятия современное искусство не создаёт. <...> Поэтому, когда художник вешает в галерее железяку, то я не могу её созерцать. Всё, что я могу, – это спросить, сколько она стоит, и поразиться цене»[32].

С этой позицией Д. Гутов, А. Погорельский, А. Осмоловский и Г. Леманн согласились лишь частично. «Существует такой важный момент, как передача смысла, – подчеркнул, например, А. Погорельский. – Она может быть связана или не связана с созерцанием, но она связана и с последействием, с тем, что остаётся в памяти. <...> И сегодня человек, попавший на выставку современного искусства, сначала, может быть, поражается сердцу весом в две тонны, а потом читает текст, сопровождающий

[31] Эгалитарный (от фр. *egalitaire* – уравнительный) – основанный на уравнительности.

[32] *Круглый* стол. – С. 37–38.

эту вещь. При этом он не только испытывает шок, но и что-то понимает в этом произведении»[33].

Отвечая на реплику Г. Леманна, не согласившегося с тем, что современное искусство целиком построено на мгновенном восприятии, и продолжавшего утверждать, что оно «дано нам сегодня не только через восприятие, но и через рефлексию», через «рефлексивный контекст», В. Подорога возразил: «Остановимся на этом моменте – итак, рефлексия. Человек входит на выставку, <…> к нему подходит эксперт и говорит: "Ты, наверное, ничего не понимаешь, что художник хотел этим сказать, контекст не понимаешь"». И тут начинается наррация. «Я помню своё первое потрясение, от такого искусства. Это был проект группы "АЕС" с лекалами. Зал был выложен лекалами, а в углу висел какой-то портрет. Я решил было, что лекалами выложено просто для красоты, но потом меня художники подвели к портрету и рассказали, что это работа про капитана, которому жена от ревности голову отрезала. Но это и значит, что последействие произведения заключается не в восприятии произведения, а в рассказывании о нём…»[34].

Именно поэтому, – добавляет В. Подорога, – здесь ещё следует указать на «момент завершённости/незавершённости». Классическое произведение «всегда незавершённое», тогда как актуальное искусство «абсолютно завершено, оно действует через абсолютную точечную завершённость».

Эта мысль в дальнейшем была конкретизирована в диалоге В. Подороги и В. Анашвили: клас-

---

[33] *Круглый* стол. – С. 48.

[34] Там же. – С. 40.

сическое искусство содержит в себе «повествовательную форму» (так, скажем, картина В. Сурикова «Боярыня Морозова», изображающая сцену из истории церковного раскола XVII века, несёт в себе некое повествование независимо от того, сопровождает её художник собственным рассказом о ней или нет). Комментарий здесь излишен, наррация содержится в самом произведении, что и обеспечивает «длительность созерцания». Внутри же произведения современного искусства, которое представляет собой «полый объект», какая-либо наррация отсутствует, она должна быть «привнесена извне». Причём не важно, идёт ли наррация «от самого художника, из медиа или от покупателя» (когда «кто-то платит четыре миллиона, он декларирует этой финансовой трансакцией своё отношение к этому произведению искусства»). Нарративная «саморепрезентация» – важнейшее условие культуриндустрии. Это условие необходимо для организации массового потребления «так называемых предметов искусства».

С тем, что постмодернистское произведение «насквозь контекстуально», согласились также А. Осмоловский и Д. Гутов; когда исчезает контекст произведения, оно становится просто непонятным.

Вместе с тем А. Осмоловский уверен, что «концепция шока» в отношении к современному искусству «не описывает это искусство в своей целостности». Это всего лишь «один – может быть и распространённый, но далеко не единственный – художественный *приём»*, к которому нередко прибегает «второсортное, “слабое” искусство». Понимать современное искусство только как «мгновенное шоковое восприятие» нельзя. Пост-

модернистская ситуация «плюралистична»: здесь есть «искусство для разглядывания, для возмущения, а есть искусство, которое нужно постигать годами». В «концепции шока», с точки зрения А. Осмоловского, ощущается «привкус тотального нежелания исследовать предмет. Что-то типа того: “А-а-а, современное искусство, знаем, знаем. Шок, большие деньги, мгновенное восприятие и больше ничего”»[35].

Г. Леманн, кроме того, вполне резонно стремится «отделить друг от друга два вопроса». Один из них – «что такое произведение искусства», другой – «хорошее это произведение искусства или плохое?». Эту позицию поддерживает и А. Осмоловский. Рассуждая о «внутренних, формальных признаках» произведения искусства вообще в его отличии от «объекта как такового», он связывает произведение искусства с «аппарацией» (эффектом явления)[36] и «аурой» (дистанцией между произве-

---

[35] *Круглый* стол. – С. 49.

[36] *Аппарация*, по Теодору Адорно, – вызывающее священный трепет божественное явление. «Произведение искусства, – писал он, – это нейтрализованные и в результате этого качественно изменённые эпифании, явления божества людям. Если античные божества появляются или, по меньшей мере, появлялись в глубокой древности в местах своего культа лишь мельком, на краткое мгновение, то такое появление стало непрерывно действующим законом произведений искусства ценой реально-чувственного воплощения являющегося. Ближе всего к произведению искусства как явлению стоит apparation, аппарация, небесное явление. С ним у произведения искусства налаживается полное взаимопонимание – в том, как небесное явление возникает в небе, высоко над людьми, чуждое их устремлениям и всему вещему миру, есть нечто глубоко родственное произведению искусства. Произведения искусства,

дением и воспринимающим)[37], а также подчёркивает, что произведение искусства «должно быть наделено хотя бы толикой чудесного». Эта «чудесность» связана с технологией творчества и характеризует уровень мастерства художника, степень овладения необходимым ремеслом («Когда мы смотрим на работу Леонардо да Винчи, мы не понимаем, как это сделано...»).

Существует два типа чудесного, – уточняет Д. Гутов, – и если их различать, то можно понять, чем «произведение» отличается от «непроизведения». «Есть, например, чудо живописи Веласкеса, которое нельзя понять: несколько взмахов кисти – и у изображённого человека пульсирует кожа, под ней кровь течёт... Другой тип чуда был нам явлен на днях в центре “Гараж”[38]: в воздухе висит на цепях детский надувной резиновый плавательный круг в виде уточки размером в несколько метров. Странно он как-то висит, проткнут цепями и не сдувается... Маленькое чудо такое. И тут к тебе подходит экскурсовод и говорит, что это работа Джеффа Кунса, она отлита из металла, она цельная, а не

начисто лишённые аппарации, в которых вытравлен самый её след, – это всего лишь пустые оболочки, хуже даже голого наличного существования, ибо они ни на что не годятся» (см.: *Адорно Т.* Эстетическая теория. – М., 2001. – С. 119).

[37] В теософии *аура* – «нимб, окружающий лик святого», «сияние», «дуновение». В эстетику это понятие ввёл немецкий литературный критик Вальтер Беньямин, определивший его как «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» (см.: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М., 1996. – С. 24).

[38] «Гараж» – название Музея современного искусства.

полая и весит несколько тонн»[39]. Следовательно, – продолжает Д. Гутов, – надо различать чудо, которое можно объяснить, и чудо, которое объяснить нельзя («одно дело – факир, другое – Христос, превращающий воду в вино»).

Что же касается формальных признаков «хорошего» или «удачного» произведения, то их, с точки зрения Г. Леманна и А. Осмоловского, три. Первый, конечно же, – правильно выбранный «медиум», второй – правильно выбранный «концепт», и третий – всё тот же «концепт» или «идея», но теперь уже воплощённые в материале искусства. Если художнику удаётся всё это соединить в конкретном произведении, «случается настоящее чудо».

Однако, не довольно ли об этом? Пора, пожалуй, подвести итог.

Какие выводы следует сделать по результатам нашего обзора? Главный из них, очевидно, таков: *убедительного и достаточно полного ответа на вопрос – что такое произведение искусства? – здесь найдено не было.*

Вместе с тем в ходе дискуссии и в других публикациях журнала встречаются теоретические положения, достойные дальнейшей разработки и более основательной аргументации. К их числу можно отнести идеи А. Осмоловского, Д. Гутова, Г. Леманна, В. Погорельского и В. Подороги относительно природы искусства и свойств его произведений, которые высказывались ими порознь или отстаивались совместно, формулировались достаточно строго или давались как намёк. Не наводят ли, на-

---

[39] *Гутов Д., Леманн Г., Осмоловский А.* Триалог о произведении искусства. – С. 63.

пример, на мысль о художественно-образной природе искусства многочисленные рассуждения о «реальности второго порядка», «энергии сакральности», «толике чудесного», «ауре», «эффекте аппарации» и т. д.? Не напрашивается ли естественный вывод о том, что в условиях, когда доподлинно не известно, что такое произведения искусства, любая попытка установить, существуют они или не существуют в той или иной конкретно-исторической ситуации, абсолютно бесплодна? И может быть произведения искусства действительно никогда не исчезают, а лишь меняют свой статус, облекаются в иные формы, изыскивают новые способы бытия? Следует ли согласиться с тем, что «хорошее» или «плохое» произведение, подлинный шедевр или вещь, ценность которой не столь велика, – это, всё же, искусство (а, к примеру, не наука, не техника, не философия, не мораль)? Каким образом связаны между собой искусство и неискусство, произведение и непроизведение, и возникает ли между ними какая-либо переходная зона, где постепенно нивелируется значение одного явления и возрастает влияние другого? Как соотносятся друг с другом шоковые эффекты и длительность созерцания, наррация внутри произведения и привнесённая извне? Одним словом, вопросы, конечно же, остаются, и подтверждением этому, хотя бы отчасти, служит заключительный фрагмент «Триалога о произведении искусства» Д. Гутова, Г. Леманна и А. Осмоловского, который ниже воспроизводится целиком[40].

---

[40] В этом фрагменте идёт речь о произведении уже упоминавшегося ранее современного американского художника

«**Д. Гутов.** Посмотрим на твою схему. Согласно ей в постмодернизме есть концепт и медиум. Ты приходишь к товарищу Кунсу и говоришь: “Блин, я офигительную вещь придумал”. Он говорит: “Друзья, у меня есть произведение. Вот сердце, в нём три тонны, до фига работы вложено, денег, оно красное, отполированное”. Вот что ты ему на это скажешь: “Да у тебя, парень, вообще произведения нет, оно улетело на фиг”. Он говорит: “Как нет? Вот оно!”. Ты ему: “А это не произведение”. Почему? Как ты объяснишь? Твоя схема станет уязвимой.

Г. Леманн. Нет, схема не будет уязвимой.

Д. Гутов. Почему? Докажи мне сейчас, что в постмодернизме произведение улетело.

Г. Леманн. Постмодернизм создаёт открытые произведения, то есть псевдопроизведения, потому что комбинация форм не замыкается на себя. Как только формы идут друг к другу, они деконструируются.

Д. Гутов. Почему?

А. Осмоловский. Нам надо заканчивать.

Д. Гутов. Да, суть мы проговорили, но этот вопрос, о котором мы сейчас заговорили, ещё надо прорабатывать»[41].

Джеффа Кунса «Стальное сердце» и теоретическом выводе Г. Леманна о том, что в художественной культуре постмодернизма есть медиум и концепт, однако отсутствует само произведение искусства в традиционном, общепринятом смысле.

[41] *Гутов Д., Леманн Г., Осмоловский А.* Триалог о произведении искусства. – С. 71.

Раздел 1
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ПРОДУКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. Искусство и артефакт

Произведение искусства – одно из самых противоречивых понятий эстетики и искусствознания. Большинство исследователей в этой области стремится обнаружить необходимые и достаточные признаки искусства в предметных особенностях художественных произведений; так поступают представители формалистических, структуралистских и феноменологических теорий. Другая группа авторов пытается найти отличительные качества, аспекты и симптомы искусства в его функциях, в той роли, которую оно выполняет по отношению к создателям и потребителям художественных произведений; сюда следует отнести концепции эмоционалистские, когнитивистские, экспрессионистские и психоаналитические. Встречаются и сторонники такого подхода, согласно которому существенные, основные, общие признаки искусства надо искать не в предметных или функциональных его чертах, а в особенностях того ближайшего контекста, в котором художественные произведения

возникают и функционируют; представители этой точки зрения – так называемые институционалисты – полагают, что в качестве такого контекста искусства выступает его собственная художественная практика, сам «мир искусства» (artworld), который, как и мир науки, мир политики, мир бизнеса, представляет собой особый социальный институт.

Вместе с тем, когда заходит речь о произведении искусства, сторонники любой из перечисленных выше концепций прежде всего имеют в виду некий преднамеренно созданный продукт человеческой деятельности, а не продукт природы[42]. Это, собственно говоря, и есть артефакт (лат. *artefactum* от *arte* – искусственно и *factus* – сделанный).

В культурологию, эстетику и искусствознание термин «артефакт» вошёл из археологии, изучающей по вещественным источникам историческое прошлое человечества. Артефактом здесь называют объект, подвергавшийся воздействию человека. Будучи антиподом природы и единицей искусственного мира, артефакт, включённый в систему культуры, может иметь не только определённые

---

[42] Понятие «природа» (лат. *natura*) обладает широким спектром значений. Это и «материальный мир Вселенной», основной объект изучения естественных наук, и «бытие» или «объективная реальность», как нередко трактуют это понятие в философии, и так называемая вторая природа или «очеловеченная природа», когда имеют в виду созданные людьми условия существования. Говорят также и о «биологической природе человека», если хотят подчеркнуть связь последнего с миром живой природы. Когда же, напротив, фиксируют относительную противоположность мира природы обществу и культуре, подразумевают всё, что не создано человеком. В этом, последнем, значении понятие природы и используется в настоящей работе.

физические характеристики, но и знаковое, символическое содержание. Некоторые исследователи при этом, наряду с такими модальностями существования артефактов, как материальные (предметно-физический носитель) и семантические (значения и смыслы в контекстах социально-культурной коммуникации), выделяют ещё модальности функциональные (различные модификации при их использовании) и аксиологические (их ценность или значимость для человека и человечества).

Артефактами культуры являются изготовленные людьми материальные объекты (вещи, предметы) и феномены духовной жизни общества (научные теории, произведения искусства, культурные нормы, обычаи, верования и т. п.). Артефактом может быть поведенческий акт, социальная структура, информационное сообщение, оценочное суждение. Артефакт – это неделимая единица культуры. Он всегда, как и культура в целом, является продуктом деятельности людей, но только такой деятельности, которая связана с поиском или объективацией смысла, что и отличает принципиально мир культуры от мира природы.

В эстетике, где понятие артефакта в последние десятилетия разрабатывается всё более активно, этот термин используется не только в общепринятом смысле (искусственно сделанное), но также и для обозначения предметов, функционирующих в специализированных сферах художественной культуры. В этом случае понятие «артефакт» охватывает продукты современных арт-практик, выходящих за рамки традиционных, устоявшихся видовых и жанровых характеристик искусства

(например, перфомансы, инсталляции, акции и ассамбляжи[43], всевозможные визуальные и аудиовизуальные пространственные композиции). Иногда же эти явления обозначают термином «артефеномен» и употребляют в оппозиции с термином «артефакт». Первый соотносят с авангардным искусством от конца XIX века до последней трети XX, а второй – с постаангардным. И артефеномен, и артефакт, согласно этой классификации, характеризуются как экспериментальные продукты переходного периода в развитии художественной культуры человечества. Полагают при этом, что их значимость нередко сомнительна, и если она и выявляется, то, как правило, за пределами традиционных семантических и культурных полей.

Представители институциональной школы в эстетике, главным теоретиком которой признан профессор Иллинойского университета в Чикаго Джордж Дики, склонны считать «артефакт» родовым понятием в отношении к «произведению искусства»[44]. Для определения сути последнего они используют два критерия, каждый из которых, если взять их отдельно друг от друга, служит *необходимым условием* такого определения, а взятые вместе – его *достаточным основанием*. Первый критерий указывает на «артефактичность» художе-

---

[43] Ассамбляж (фр. *assemblage*) – особая, родственная коллажу, техника визуального искусства с использованием объёмных деталей (например, из металла, дерева или тканей), а также целых предметов, скомпонованных на плоскости в виде картины или в трёхмерном пространстве скульптурной композиции.

[44] См., например, об этом: *Дики Дж.* Искусство и эстетика: введение в институциональный анализ. – М., 1974.

ственного произведения, второй – на его «институциональность» (понятие «институт», при этом, берётся в его широком значении; это не киностудия «Коламбия Пикчерз» и не католический собор, это культурная практика, «практика создания и потребления искусства»). В результате получаем следующее определение: произведение искусства есть продукт человеческой деятельности, которому artworld (специальный общественный институт) присвоил особый статус (статус художественности); произведение искусства – своеобразный артефакт, созданный для представления публике «мира искусства».

Утверждение, что художественное произведение является артефактом, настолько очевидно, что может показаться даже банальным. Всё дело, однако, в том, что артефактом, по мнению институциалистов, может стать всё что угодно, например, живописный кусок дерева, выловленный из воды или найденный на пляже[45]. Если кто-то, имеющий представление о «мире искусства» и его законах, решит экспонировать этот предмет (допустим, повесит его дома на стене), то кусок дерева (так же как и писсуар Дюшана!) окажется включённым в соответствующий социальный контекст, станет частью более сложного предмета, каким и является «артефакт мира искусства». При этом, не так уж и важно, является ли здесь участие «художника»

---

[45] *Дики Дж.* Определяя искусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология: Пер. с англ. / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. – Екатеринбург; Бишкек, 1997; *Итон М.* Искусство и неискусство. – Там же.

значительным или минимальным («художником» институалисты называют «личность, разумно участвующую в создании произведения искусства»), существенно другое – каждое произведение должно быть артефактом хотя бы и в самой минимальной степени. Наличие какого бы то ни было «вклада художника» имеет здесь принципиальное значение, оно служит обязательным условием для решения вопроса о принадлежности данного объекта к классу произведений искусства.

Дж. Дики уверен, что институциональный подход к искусству настолько «эластичен», что без труда охватывает все художественные произведения, какие когда-либо существовали или будут существовать. Этот подход учитывает все новшества современного искусства, в том числе и самые невероятные, смелые и спорные (включая эксперименты Дюшана, Раушенберга, Уорхола и др.).

Здесь, однако, могут возникнуть и вполне обоснованные сомнения. Принципиальные возражения, например, вызывает концепция институционалистов о присвоения некоему предмету статуса художественного произведения, или, как пишет Дж. Дики, «статуса кандидата для оценки» лицом или группой лиц, действующих от имени общественного института («мира искусств»). Нечто подобное, подчёркивает он, не трудно найти и вне искусства: таковы, например, посвящение в рыцари, обряд бракосочетания, присвоение степени доктора от имени университета. Отличие здесь состоит лишь в том, что «мир искусства» может обойтись без формального церемониала: достаточно поместить предмет в галерею или художественный музей. Чтобы присудить чему бы то ни было художе-

ственный статус, хватит и одного лица, рассматривающего артефакт в качестве «кандидата для оценки» и действующего от имени «мира искусства».

Можно ли с этим согласиться? «Если любые представители мира искусства имеют неограниченное право присваивания статуса произведения искусства, – справедливо отмечает польский философ, автор множества популярных работ Богдан Дземидок, – то, вероятно, они имеют и право лишения произведения искусства этого статуса. Таким образом, руководители художественных институтов играют главную роль. Возможны, однако, определённые конфликтные ситуации, когда, например, директор галереи присваивает художественный статус какому-то предмету, помещая его на выставку, а часть критиков или большинство потребителей лишают этот предмет художественного статуса. Возможна также и противоположная ситуация, когда директор музея выбрасывает из выставочных залов, к примеру, картины импрессионистов и кубистов, приказывая закрыть их в подвале, потому что он считает, что они не заслуживают чести называться произведениями искусства, но, несмотря на это, значительная часть членов мира искусства считают их таковыми. Неужели Дики не осознаёт, что в мире искусства нет единомыслия, что этот мир связан с миром бизнеса, миром политики или религии и что поэтому в действительности различные внехудожественные (иногда при этом преходящие и конъюнктурные) факторы могут детерминировать решения директоров, художественных руководителей и т. п.? Не привела ли автора задуманная им благородная терпимость и чистая описа-

тельность (отбрасывание аксиологических предпосылок и нормативизма) к полному крайнему релятивизму и художественному анархизму?»[46].

Позднее Дики вынужден был внести коррективы в свою позицию. В книге «Круг искусства» (1984) он подчеркнул, что художественный статус не *присваивается артефакту* (именно это и отмечалось большинством критиков как самое слабое место его концепции), а *достигается им,* если кем-либо проявлено умение пользоваться соответствующими для данной области искусства техническими приёмами и художественными методами. Однако в любом случае, – настаивает Дики, – здесь продолжают действовать два универсальных и неопровержимых правила: чтобы создать произведение искусства, надо (1) создать артефакт и (2) представить его публике «мира искусства».

Надо признать, что институциональная теория с самого начала её разработки возбуждала неподдельный интерес и оживлённые дискуссии. Свою версию этой теории предложил американский философ Тимоти Бинкли. Ни одна из книг по философии искусства, изданных в восьмидесятые и девяностые годы в англоязычных странах, не игнорирует концепцию Дики. Институционализм включён сегодня в новейшие академические учебники по эстетике. Кроме Соединённых Штатов Америки и Великобритании, наибольшую заинтересованность эта теория вызвала в Скандинавских странах. Вместе с тем одной из существен-

---

[46] *Дземидок Б.* Современная философия искусства США: главные проблемы и направления // Американская философия искусства... – С. 228–229.

ных причин ненадёжности институциональной теории и появления серьёзной критики в её адрес явилось игнорирование того очевидного факта, что достижение статуса произведения искусства всегда (или в конечном итоге) обусловлено определёнными качественными, структурными, аксиологическими свойствами самих предметов, которые этот статус обрели.

Необходимо также учесть, что в современной эстетике в понятиях «артефакт» и «художественное произведение» усматривают и определённые различия. Артефактом часто называют лишь материальную, предметно-физическую основу произведения искусства, которая и выступает в качестве носителя неких художественных смыслов (у структуралистов, например, артефакт характеризуется как «внешний символ» эстетического объекта[47]). Эти нюансы, правда, в свете избранной нами темы не столь существенны. Гораздо важнее здесь то, что в трактовке понятия «артефакт» представители различных точек зрения сходятся в главном: артефакт есть тело или процесс искусственного происхождения. А если это так, соотношение *природы* и *артефакта*, *естественного* и *искусственного* может представлять для нас определённый интерес.

«Пение птиц, – читаем в знаменитом труде Иммануила Канта «Критика способности суждения», – выражает радость и удовлетворённость своим существованием. По крайней мере мы так понимаем природу, всё равно таковы ли в самом деле её намерения или нет. Но этот интерес, который мы пи-

---

[47] *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994.

таем к красоте, безусловно требует, чтобы это была красота природы, и он совершенно пропадает, как только мы замечаем, что введены в заблуждение и что это только искусство, и в таком случае даже вкус не может уже находить в нём ничего прекрасного, а глаз – ничего привлекательного. Что прославляется поэтами больше, чем пленительно прекрасное пение соловья в кустах тихим летним вечером, при нежном свете луны? Между тем можно привести такие примеры. В одной деревне, где нет соловьёв, весёлый хозяин вводил в заблуждение своих гостей, приехавших подышать свежим воздухом, к их величайшему удовольствию, тем, что прятал в кустах бойкого парня, который умел в точности подражать этому пению (со стеблем тростника или камыша во рту). Но как только узнали, что это обман, никто уже не смог долго слушать это пение, которое до этого находили таким прелестным, и так с любой другой певчей птицей. Красота эта должна быть природной или быть принятой за природу, чтобы мы могли питать к ней, как таковой, непосредственный *интерес*, и ещё в большей степени, когда мы смеем требовать от других, чтобы они проявляли к этому интерес; так действительно и бывает, когда мы считаем грубым и неблагородным образ мыслей тех, кто не обладает чувством прекрасной природы (ведь так мы называем способность питать интерес к её созерцанию) и довольствуется наслаждением, получаемым только от чувственных ощущений за обеденным столом или за стойкой в трактире»[48].

---

[48] *Кант И.* Критика способности суждения. § 42 // Соч.: В 6 т. Т. 5. – М., 1966. – С. 317.

Каков же вывод? Послушаем одного из главных представителей франкфуртской школы немецкого философа Теодора Адорно: «Отличие искусственного пения от естественного улавливается сразу – как только артефакт хочет создать иллюзию естественности, он терпит крах»[49].

И всё же, если даже артефакт, само существование которого определено целью человека, и отстаивает свою искусственность, создаётся он не иначе, как на границе с природой. Так и художественное произведение; оно предполагает использование природных материалов (дерево, камень, бронза, естественные красители и т. п.), а в некоторых случаях возникает вследствие перекомпоновки, особого акцентирования тех или иных природных объектов (садово-парковое искусство), а также в ансамбле с ними (архитектура или скульптура мемориально-монументальная или садово-парковая). Художественные композиции декоративно-прикладного искусства, образный смысл которых может быть выявлен только во взаимодействии с окружающей средой – пространством, объёмом, массой и плоскостью, – отличаются выразительностью природной фактуры, организацией линейных ритмов, качеством, тоном и цветом декоративной поверхности.

В результате соответствующей обработки (повышения образной выразительности форм и эстетических свойств материала, устранения лишних деталей, шлифовки, покрытия лаком и т. д.) произведениями искусства могут стать самые различные коряги, пни, ветви необычной формы, сучки

[49] *Адорно Т.* Эстетическая теория. – М., 2001. – С. 262.

и камни, сброшенные рога лосей и другие предметы. Так появляются фантастические существа – драконы, динозавры, гарпии и пифоны, а иногда и фигурки людей. Изготовивший их человек становится своеобразным соавтором природы. «Здесь, – отмечает исследователь эстетической сущности произведения искусства Е. В. Волкова, – мы встречаемся не просто с процессом делания (techne) и не только с процессом высвобождения в природном материале возможностей, а с диалогом, с братским духовным пониманием человеком природы, с умением воспринять и творчески усвоить законы природного формообразования»[50]. Подтверждением этому является творчество выдающегося русского и советского художника С. Т. Конёнкова, а также российских скульпторов Д. Ф. Цаплина, С. Д. Эрьзи (Нефёдова) и др.

Нельзя не упомянуть и такие общеизвестные факты, как появление «рисунков», сделанных животными – слонами, ослами, дельфинами и обезьянами. Вот, например, любопытная история возникновения группировки русских художников-авангардистов «Ослиный хвост» во главе с М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой[51]. Эпатаж-

---

[50] *Волкова Е. В.* Произведение искусства в мире художественной культуры. – М., 1988. – С. 16.

[51] Эта группировка отделилась от «Бубнового валета» и в 1910 году устроила две одноимённые выставки в Москве и Санкт-Петербурге, где было представлено творчество К. С. Малевича, М. З. Шагала, К. М. Зданевича, А. В. Шевченко, С. П. Боброва, В. Е. Татлина, А. В. Фонвизина и др. «Ослиные хвосты» выставляли не только собственные полотна, отличавшиеся порой намеренной грубоватостью, упрощением формы и стилизацией под народный примитив, но и произведе-

ное название группы родилось в результате нашумевшей мистификации представителей парижской художественной богемы, выставивших в 1910 году в «Салоне независимых» абстрактную картину под названием «И солнце взошло над Адриатикой». Произведение появилось вместе с манифестом её автора художника Боронали и было встречено сочувствующими откликами критики. Позднее, однако, стало известно, что картина «нарисована» опущенным в жидкую краску хвостом осла. Об этом поведал некий Фредерик Жерар – завсегдатай расположенного в маленьком домике на Монмартре кабаре «Проворный кролик». Жерар предъявил публике и своего осла Лоло. Именно Лоло, как утверждал Жерар, и есть тот самый Боронали (Joachim-Raphael Boronali).

Можно, впрочем, обратиться и к более достоверным сведениям. В книге «Интеллект и язык: животные и человек в зеркале экспериментов» доктор биологических наук, ведущий научный сотрудник Института систематики и экологии животных СО РАН, профессор кафедры общей биологии Новосибирского государственного университета Ж. И. Резникова ссылается на результаты экспериментов британского зоолога и этолога[52] Десмонда Морриса «с “обезьяньей живописью”, когда шимпанзе, получившие краски, создавали “картины”, в которых можно было проследить владе-

---

ния талантливых детей, работы московских маляров и замечательные вывески тифлисского примитивного живописца Пиросмани (Нико Пиросманишвили), уникальное творчество которого они открыли для художественной общественности.

[52] Этология – наука о признаках поведения животного в естественной для него среде.

ние композицией, правилами симметрии, известное тематическое разнообразие и даже, как показали позднее опыты Эйбла-Эйбесфельдта (1995), устойчивые личностные черты, связанные со стилистическими особенностями "творчества". Известно, что когда Моррис анонимно выставил обезьяньи полотна в музее, они удостоились похвал, так как отвечали эстетическим первоосновам абстрактной живописи...»[53].

Примем во внимание, что в последние десятилетия в этологии произошли большие изменения, давшие повод говорить о настоящей революции в этой области знаний. «Огромные изменения в наших представлениях о коммуникативных и тесно связанных с ними когнитивных способностях животных, – подчёркивает Ж. И. Резникова, – произвели эксперименты, связанные с использованием языков-посредников. Это направление открыли супруги Гарднеры, которые в конце 60-х годов опубликовали первые результаты своего диалога с первой обезьяной, обученной жестовому языку глухонемых. Их последователи использовали также иные варианты общения с обезьянами: наборы пластиковых символов, организацию диалога с помощью клавиатуры компьютера. Результаты были ошеломляющими: шимпанзе, а в последующих опытах орангутаны и гориллы, оказались способными формировать новые понятия, комбинируя освоенные ими слова, сообщать о прошлых и будущих событиях, строить синтаксически правильные простые предложения и даже обманывать, шутить и ругаться»[54].

---

[53] *Резникова Ж. И.* Интеллект и язык: животные и человек в зеркале экспериментов. – М., 2000. – С. 255.

[54] Там же. – С. 29.

Десмондом Моррисом также описано поведение одного шимпанзе по кличке Питер, который в 1909 году выступал в Нью-Йоркском театре. «На сцене, – пишет об этом Ж. И. Резникова, – он вкушал изысканные блюда, курил сигару, чистил зубы, причёсывался, пудрился и “давал на чай” своему дрессировщику. После этого он раздевался, зажигал свечу, ложился в постель и задувал свечу. Затем вставал, одевался и ухаживал – на роликовых коньках – за молодой женщиной. В заключение он исполнял различные трюки на велосипеде, на ходу пил из пивной кружки, слезал с велосипеда, аплодировал сам себе и уходил со сцены»[55].

Но даже с учётом результатов, полученных в ходе описанных выше экспериментов, свидетельствующих о поистине удивительном уровне развития коммуникативных и когнитивных способностей животных, мы вряд ли готовы сейчас обоснованно и вполне однозначно ответить на вопрос – что же по существу представляют собой «обезьянья живопись» или «спектакль в театре животных»? Это произведения искусства или их симулякры[56]?

Конечно, сама по себе «артефактичность» или, как говорят институционалисты, её «минимальное присутствие» здесь налицо. Кто, в самом деле, да-

---

[55] *Резникова Ж. И.* Интеллект и язык... – С. 247.

[56] Термин «симулякр» (от лат. *simulo* – делать вид, притворяться) используется здесь в значении «подлог», «симуляция», «обманка». В современное употребление это слово ввёл Жорж Батай – французский философ и писатель, занимавшийся осмыслением иррациональных сторон общественной жизни. Жиль Делёз, Жан Бодрийяр и другие философы-постмодернисты симулякром называют достаточно широкий класс объектов и явлений, о чём будет сказано ниже.

вал обезьяне бумагу или холст? Кто предоставлял ей карандаши, фломастеры, кисти или краски? Кто отбирал более или менее приемлемые «рисунки» или «картины»? Кто, наконец, осуществлял их показ? выставлял на всеобщее обозрение? организовывал отзывы прессы? Каждому ясно, что никакой «обезьяньей живописи» в естественных условиях обитания животного нет и быть не может. То же самое относится и к забавным проделкам Питера в театре. При всей исключительной способности «обезьянничать», подражать людям, перенимать манеру их поведения, никакой шимпанзе не мог бы в естественной природной среде зажигать свечи, курить сигары, «давать на чай», ухаживать на «роликах» за молодыми особами и ездить на велосипеде.

Всё это, разумеется, так. Однако очевидно и другое: для возникновения искусства одной «артефактичности» мало и, следовательно, самого по себе наличия преднамеренно созданного человеком продукта здесь недостаточно. Живописные полотна, игра актёров в театре или выступления с цирковыми номерами – не просто искусственно созданные предметы, процессы или явления. Ведь деятельность деятельности рознь и далеко не каждый артефакт может обрести статус художественного произведения.

Аналогичная картина возникает и там, где речь идёт о «сочинении» стихов или музыки при помощи электронно-вычислительной машины. В данной сфере, наряду с серьёзными публикациями на эту тему и интересными практическими результатами, появляются и распространяемые некоторыми популярными изданиями откровенные фальсификаты. Так, в своё время обрело широкую из-

вестность стихотворение «Ночь кажется чернее кошки этой...», якобы, сочинённое машиной:

Ночь кажется чернее кошки этой,
края луны расплывчатыми стали,
неведомая радость рвётся к свету,
о берег бьётся крыльями усталыми.
Измученный, бредёт один кочевник.
И пропасть снежная его зовёт и ждёт,
забыв об осторожности, плачевно
над пропастью мятущийся бредёт.
Забытый страх ползёт под потолки,
как чайка, ветер. Дремлет дождь.
Ненастье. А свечи догорают... Мотыльки
вокруг огня всё кружатся в честь Бастер.

Стихотворение впервые было напечатано в 1959 году в книге Н. Кобринского и В. Пекелиса «Быстрее мысли»[57]. Затем оно обошло целый ряд других изданий и сразу же превратилось в объект анализа и внимания многочисленных критиков, поэтов и учёных. Об этом стихотворении упоминали в 1960 году на Пленуме правления Союза писателей России, где было сказано, что оно, якобы, сочинено «между делом» одной из ЭВМ Новосибирского академгородка, и в 1964 – на Ленинградском симпозиуме по комплексному изучению художественного творчества. Некоторые отзывы были положительными (в них говорилось, что «машина довольно хорошо справилась с ритмикой стиха и рифмами», что её «творчество» заслуживает более высокой оценки, чем стихи одного известного совре-

[57] *Кобринский М., Пекелис В.* Быстрее мысли. – М., 1959.

менного поэта), другие – отрицательными (к стихотворению отнеслись весьма настороженно, называли его «ненастоящим» и даже «шарлатанским»). «Трудно объективно подойти к оценке стихов, – размышлял по этому поводу Р. Х. Зарипов – один из наиболее авторитетных специалистов в области применения информатики для анализа и синтеза художественных произведений. – И человеческие-то не всегда подходят под одну мерку, а тут – “машинные”. Конечно, спокойнее их обругать, чем вдуматься в специфику формы или содержания, сравнить с другими стихами. Как-то надёжнее»[58]. Дискуссия о достоинствах и недостатках машинной поэзии на этой основе продолжалась до тех пор, пока, наконец, один из авторов нашумевшей публикации 1959 года не признался, что стихотворение «Ночь кажется чернее кошки этой...», включённое в книгу «Быстрее мысли», явилось заурядной мистификацией[59]. Стихи, таким образом, вообще оказались не машинными, и критики были посрамлены.

Первые стихотворения, действительно «сочинённые» ЭВМ, появились на основе компьютерных программ немецких учёных, философов и культурологов М. Бензе и Р. Гунценхойзера. Стихи было решено опубликовать под псевдонимом некоего Ульриха Краузе, поскольку «у многих “потребителей” искусства, – как верно заметили Б. В. Бирюков и И. Б. Гутчин в исследовании о кибернетическом моделировании эментов творчества в науке,

---

[58] *Зарипов Р. Х.* Кибернетика и музыка. – М., 1971. – С. 9.

[59] *Пекелис В.* Кибернетическая смесь. – М., 1970.

технике и искусстве, – можно ожидать предвзятого мнения относительно "машинной поэзии". И действительно, когда в Штутгарте (ФРГ) на прилавках книжных магазинов одновременно появились две книжки стихов, одна из которых называлась "Электронная поэзия", а вторая — "Ульрих Краузе. Стихотворения", то первая была незамедлительно раскритикована, а вторая получила обширную благожелательную критику. Об "Ульрихе Краузе" писали как о "крупном новом таланте", стихи которого "поражают масштабностью тем, богатством словаря, тонкостью переживаний"»[60].

Достоверные сведения о применении машинной программы для «сочинения» стихов на русском языке впервые появились в 1978 году[61]. Автор этой программы Б. Г. Кац – ныне профессор Массачусетского технологического института – хотел выяснить, «какие минимальные средства позволяют добиться иллюзии осмысленного стихосложения»[62]. Он предположил, что стихи – это, прежде всего, единство грамматики, метрики, рифмы и семантики, но даже «введения в программу первых трёх компонент» будет достаточно, чтобы качество стихов оказалось вполне приемлемым. Что же касается семантики стиха, то, при наличии метрики и рифмы, она, как не без основания счи-

---

[60] *Бирюков Б. В., Гутчин И. Б.* Машина и творчество: результаты, проблемы, перспективы. – М., 1982.
[61] *Кац Б. Г.* О программе, сочиняющей стихи // Автоматика и телемеханика. – 1978, – № 2.
[62] Там же. – С. 151.

тает Б. Г. Кац, «воссоздаётся» на основе грамматики воображением читателя[63].

В качестве иллюстрации полученных результатов в работе приводится ряд стихотворений. Вот некоторые из них (знаки препинания расставлены автором программы).

В бреду ступают имена,
Земная плачет глубина,
В горах, в темнице, в жизни чары.
Мой в жизни май глухой летит,
Всегда прекрасен, ритм горит,
Лад снежный веселится, старый.

Злой музыкант, дрожа вернись,
Ломая краски!
И сила, также устыдись!
Бред сонный, вязкий...

Здесь нежная птица.
Здесь с нежностью взор,

---

[63] Как-то художник-импрессионист Э. Дега, изредка сочинявший стихи, поделился с поэтом-символистом С. Малларме своими трудностями: «Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу». «Стихи, дорогой Дега, – пояснил Малларме, – создаются не из идей. Их создают из слов». Мысль Малларме перекликается с высказыванием другого французского поэта, автора многочисленных эссе и афоризмов П. Валери: «Стихотворение означает лишь то, что мы хотим в нём прочитать, и когда человек вкладывает в него свои надежды, он их там и находит» (см.: *Валери П.* Об искусстве: Пер. с фр. – М., 1976. – С. 413). Эти идеи, отчасти, разделяет и Б. Г. Кац: машина, в отличие от человека, смыслы не создаёт, она комбинирует слова. Смыслы «воссоздаются» сознанием самого воспринимающего.

Он также струится
Мой странный узор.
Быстрей пламенеет,
В руках тяжелеет...

Умирающий – в смятеньи,
Вновь, как тень, огни дрожат,
Вновь над бездною движенья –
Где-то далека душа...
Крик смертельный рядом, зыбкий,
Тлели в хрустале глаза,
Шелест мечется с улыбкой,
Где-то в чаще небеса.

В работе «Искусство и ЭВМ» известный французский физик, философ и культуролог А. Моль пришёл к следующему выводу: «Уже сегодня с помощью машины создаются произведения в области музыки, изобразительного искусства и поэзии. Их стройные структуры <...> оказались достаточными по крайней мере для того, чтобы в ходе массового плебисцита они были признаны *произведениями искусства*, т. е. предметами эстетического *потребления*»[64].

Если утверждение А. Моля и слишком категорично, многие исследователи всё же признают, что моделирование некоторых элементарных форм художественного творчества вполне возможно[65]. Сегодня эта мысль никаких сомнений ни у кого не вызывает.

Впервые на искусство как на «вещь», создаваемую по некоторым более или менее общим прави-

---

[64] *Моль А.* Искусство и ЭВМ // Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. – М., 1975. – С. 68–69.

[65] *Бирюков Б. В., Гутчин И. Б.* Машина и творчество... – С. 131.

лам для всех произведений данного вида, рода и жанра, попытались взглянуть представители отечественной школы в литературоведении, связанные с деятельностью ОПОЯЗа[66]. Стремясь выяснить, «как сделаны» литературные произведения того или иного плана, каков их главный «конструктивный» принцип, как функционально взаимосвязаны их составляющие и что представляют собой сложившиеся в них основные формальные приёмы, члены ОПОЯЗа фактически вводили искусство в круг объектов, подлежащих математическому исследованию.

Большой интерес в этом смысле представляет и «Морфология сказки»[67] известного российского учёного, основоположника сравнительно-типологического метода в фольклористике В. Я. Проппа.

---

[66] ОПОЯЗ – общество по изучению поэтического языка, было основано в 1916 году в Петрограде при участии В. Б. Шкловского, О. М. Брика, Е. Д. Поливанова, Р. О. Якобсона и других учёных и искусствоведов. Это общество стало основой деятельности так называемой русской формальной школы – одного из наиболее значительных явлений в поэтике Серебряного века. С возникшим несколько ранее Московским лингвистическим кружком ОПОЯЗ сближали методы исследования и ряд общих членов (Р. О. Якобсон, О. М. Брик, Б. В. Томашевский). На раннем этапе своей деятельности Общество ориентировалось на поэтическую практику футуристов и поддерживало связи с Левым фронтом искусств, которым руководил В. В. Маяковский. В 20-х годах деятельность основных членов ОПОЯЗа, включая новых (в 1918 в его состав вошёл Б. М. Эйхенбаум, в 1919 – Ю. Н. Тынянов), продолжалась в одном из отделений Государственного института истории искусств. К ОПОЯЗу в разное время примыкали учёные, не полностью разделявшие принятые в нём установки, например В. В. Виноградов и В. М. Жирмунский.

[67] *Пропп В.* Морфология сказки. – Л., 1928.

На материале собранных А. Н. Афанасьевым ста русских народных сказок он выделил основные инварианты встречающихся здесь сюжетных линий, проанализировал их как набор неизменных синтаксических единиц, сформулировал правила их сочетания, т. е. фактически построил аппарат порождения произведений данного жанра. Симптоматично, что, спустя более полувека, на II Международном совещании специалистов по искусственному интеллекту в октябре 1980 года М. Г. Гаазе-Рапопорт, Д. А. Поспелов и Е. Т. Семёнова представили доклад «Порождение структур волшебных сказок» об основных идеях Проппа, которые удалось воплотить в программы, реализуемые на современных ЭВМ[68].

Своеобразная «порождающая грамматика» произведений кино, живописи и поэзии отчётливо вырисовывается из трудов С. М. Эйзенштейна[69]. В работах Ю. Н. Тынянова[70], направленных на изучение смысловых особенностей стихотворной речи, анализируется сложное единство ритма и семантики. Специальный методологический анализ структурных и семиотических подходов в искусствознании содержится в статьях В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума[71].

Эксперименты, связанные с применением информатики в области «синтеза» музыкальных произведений, ведутся давно и в целом достаточно

---

[68] *Гаазе-Рапопорт М. Г., Поспелов Д. А., Семёнова Е. Т.* Порождение структур волшебных сказок / Научный совет по комплексной проблеме «Кибернетика» АН СССР. – М.. 1980.

[69] *Эйзенштейн С. М.* О строении вещей. – М., 2014.

[70] *Тынянов Ю. Н.* Проблемы стихотворного языка. – М., 1924.

[71] *Поэтика* кино / Под общ. ред. Б. М. Эйхенбаума. – М.; Л., 1927.

успешно. Первая композиция, «сочинённая» машиной, относится к 1955 году. Этим произведением стало знаменитое детище американского магистра музыки и доктора химических наук Л. Хиллера «Сюита Иллиака для струнного квартета» (Иллиак – название компьютера, с помощью которого и было осуществлено алгоритмическое «сочинение» музыки). Сюита состоит из четырёх частей. Первая базируется на серии случайно сгенерированных звуков, которые попарно объединяются в соответствии с правилами полифонии XVI века. Так, мелодическая составляющая этого текста предусматривает использование звукоряда в пределах октавы с указанием нот, повторение которых было запрещено, а гармоническая включает перечень разрешённых к употреблению интервалов – консонирующих как «опорных» (унисон, октава, квинта, большие и малые терция и секста) и диссонирующих как «проходящих» (большие и малые секунды и септимы, чистая кварта, все уменьшенные и увеличенные интервалы, за исключением тритона). Программа, кроме того, содержит правила корелляции названных выше составляющих (в том числе и запрет на параллелизацию квинт и октав). Во второй части те же принципы «обогащены» строгими арифметическими операциями, а в третьей – используются с добавлением правил ритмической и темповой организации звучащего материала. В создании же четвёртой части компьютеру было доверено использование вероятностных методов так называемых Марковских цепей[72].

---

[72] Марковские цепи – это математическое понятие, названное так в честь русского математика Андрея Маркова-старшего,

Все элементы музыкальной речи переводились в числа, каждое из которых в соответствии с программой, заданной композитором, мгновенно оценивалось машиной с помощью арифметических тестов «да – нет». При положительном результате число принималось, при отрицательном – отклонялось. Полученное фиксировалось на перфокарте с помощью соответствующего кода, передавалось специальному устройству, которое превращало его в обычную нотную запись.

Будучи примером применения системы, основанной на знаниях в области алгоритмического сочинения музыки, Сюита (особенно её вторая часть) оказалась также первым опытом композиции, сносно звучавшей для человеческого восприятия; она пользовалась популярностью и неоднократно переиздавалась на аудионосителях. Позднее подобные опыты проводились и с додекафонией и с сериальной техникой, где вычислительные машины давали вполне удовлетворительный результат.

Из отечественных работ в этой области заслуженную известность получили труды Р. Х. Зарипова[73], который в ходе моделирования на ЭВМ отдельных функций композитора и музыковеда создавал программы для «сочинения» машиной песенной одного-

---

который его и описал. Цепью Маркова называют последовательность событий (в Сюите Иллиака это музыкальные звуки), у которых есть конечное число вероятных исходов. При этом конечный результат находится в зависимости от текущего состояния и не зависит от прошлого.

[73] *Зарипов Р. Х.* Кибернетика и музыка; *Он же.* Машинная музыка и её восприятие. – М., 1980.

лосной мелодии (к примеру, в жанре марша или вальса), её варьирования, а также исполнения и гармонизации[74]. Моделирование мелодии производилось с помощью случайного процесса, ограниченного определёнными правилами. Каждая нота была выражена пятизначным числом, в котором первая и вторая цифры обозначали порядковый номер звука, третья цифра – его длительность, четвёртая и пятая – высоту. Машине было предписано завершать мелодию первой ступенью лада, запрещались последовательности из шести нот подряд в одном направлении и парные шаги, превышающие в сумме октаву, и т. д. Работа дала удовлетворительный результат. Многократно повторённые и корректно поставленные эксперименты по сравнительному восприятию человеческих и машинных мелодий, свидетельствовали о том, что «при моделировании *простых* форм музыкального творчества могут быть получены машинные результаты, соизмеримые с “человеческими”»[75].

В США приблизительно в тот же период была опубликована работа сотрудника Иллинойского университета Л. Исааксона, который провёл ряд экспериментов по машинному «синтезу» музыки. Несколько позднее ЭВМ французского «пионера кибернетики» и писателя-популяризатора А. Дюкрока «Каллиопа» («Kalliope») начала складывать сюрреалистические стихи. Результаты исследований американского математика М. Касслера, по-

---

74 Последнее связывалось автором с возможностью практической проверки правильности решения учебных заданий по гармонии, где ЭВМ выступала в роли экзаменатора.

75 *Бирюков Б. В., Гутчин И. Б.* Машина и творчество… – С. 130.

свящённые разработке алгоритмического языка для поиска и анализа музыкальной информации, получили известность у нашего читателя благодаря переводам на русский язык двух его основательных трудов[76]. Можно было бы привести и другие, весьма многочисленные, примеры.

В целом же надо согласиться с тем, что «искусство, – как верно заметили Б. В. Бирюков и И. Б. Гутчин, – должно описываться не только субъективными понятиями («восхитительно», «я потрясён» и т. п.) и не только подвергаться содержательно-качественному анализу компетентных специалистов, но и – там, где это возможно, – выражаться системой величин, взаимосвязанных некими (требующими своего постижения) отношениями, которые носят более или менее формальный характер»[77]. Без этого не удастся в полной мере осознать, как создаются художественные произведения, обосновать адекватность эстетических оценок, устранить из них, насколько это возможно, всяческую вкусовщину.

Обладая огромной аналитической мощью, вычислительные машины эффективно используются в качестве важного вспомогательного средства эстетического и искусствоведческого анализа[78]. При определённых, созданных человеком услови-

---

[76] *Касслер М.* О поиске музыкальной информации // Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. – М., 1975; *Он же.* Мир – простой язык программирования для поиска музыкальной информации. – Там же.

[77] *Бирюков Б. В., Гутчин И. Б.* Машина и творчество... – С. 131.

[78] Совершенно особняком, в стороне от этой тенденции сформировалась стохастическая музыка Яниса Ксенакиса, о чём будет сказано ниже.

ях они, как уже было сказано, способны «синтезировать» и некий специфический продукт – «машинные стихи», «машинную музыку» и т. п. Высокая степень «артефактичности» этих продуктов несомненна. Однако здесь будут уместными всё те же вопросы: правомерно ли (и в какой степени) считать их художественными произведениями? искусство это или его внешнее подобие?

Чтобы приблизиться к ответу на эти вопросы, надо разобраться, что представляет собой *человеческая деятельность* вообще, какова природа и структура такого её специфического вида, как *художественная деятельность.*

1.2. Понятие деятельности

Под деятельностью в общефилософском плане имеется в виду *всесторонний процесс преобразования людьми природной и социальной реальности, в соответствии с их потребностями, целями и задачами.* Содержание понятия деятельности, следовательно, образует целесообразное изменение и преобразование. Этот процесс охватывает не только изменения в предметной (природной и социальной) среде, где протекает жизнедеятельность людей, но также и преобразование самого человека.

Построение теоретической модели системы человеческой деятельности, которая охватывала бы закономерными связями всю совокупность образующих её элементов, – задача на редкость трудоёмкая. Структура человеческой деятельности активно обсуждается в специальной литературе и подводить итоги научной дискуссии, развернув-

шейся вокруг этой проблемы, было бы преждевременно. По этому вопросу высказаны разные точки зрения и характеризовать здесь каждую из них в отдельности, по-видимому, нет нужды. Достаточно будет подчеркнуть, что деятельность – это и материально-практические, и интеллектуальные операции, и внешние, и внутренние процессы. Деятельностью в той же мере является работа мысли, как и работа руки. Таким образом, человеческая деятельность реализуется в двух наиболее общих формах – *практической* и *духовной*. Результатом первой являются изменения в материальном общественном бытии, в объективных условиях существования и развития общества, в реальном поведении человека; результатом второй – изменения в сфере общественного и индивидуального сознания.

С точки зрения роли деятельности в социальном развитии важное значение имеет деление её на *репродуктивную* (направленную на получение уже известного результата известными же средствами) и *продуктивную* (связанную с реализацией новых целей и использованием соответствующих им средств или достижением известных целей с помощью новых средств). Следовательно, творчество – это сложные процессы, протекающие в сфере духовной и практической деятельности и приводящие в созиданию чего-либо *нового, превосходящего прежний уровень развития и отвечающего потребностям поступательного движения вперёд*, тогда как *нетворческая деятельность* связана с повторением творческих достижений, распространением, популяризацией их, закреплением в фонде общественных ценностей.

Творческая и нетворческая деятельность не встречается в чистом виде, и даже простейшие формы отражения действительности в человеческом сознании обнаруживают диалектику репродуктивного и продуктивного начал. Любое обобщение, элементарнейшая общая идея (понятие) не может трактоваться как непосредственный зеркально-мёртвый акт. Не составляет исключения и простая репродукция в живописи. Она никогда не бывает абсолютной копией оригинала. Даже помимо собственной воли копиист может оставить в ней определённый творческий след.

Конечно, когда копируется живописное полотно с ранее избранной темой и осуществлённым идейно-образным, сюжетным и колористическим решением, главные творческие цели здесь уже достигнуты, и копиисту следует лишь воспроизвести то, что было найдено художником. Однако, можно ли сказать, что в деятельности копииста совсем отсутствует какое бы то ни было творческое начало? Едва ли. Укажем хотя бы на одно из них. Ведь для того чтобы воспроизвести колорит картины, копиист должен решить конкретную творческую задачу: какие краски смешать и в какой пропорции, чтобы добиться адекватности цветовых соотношений.

Диалектика продуктивного и репродуктивного начал в художественной деятельности выявляет тот безусловный факт, что отношения «оригинал – копия» не столь однозначны, как это может показаться на первый взгляд. Художественная новизна, неповторимость, оригинальность начинают постепенно растворяться, когда сталкиваешься с изучением конкретного творческого пути того или иного автора, идущего к своей цели через созда-

ние многочисленных набросков, этюдов и картин, в которых последовательно выкристаллизовываются образы будущего шедевра. Ведь в этом шедевре, в известном смысле, повторяется то, что уже было найдено художником. В творческой (по своему существу) деятельности ваятеля и живописца можно обнаружить и другие черты репродуктивного мышления – воссоздание, воспроизведение явлений социальной действительности, следование сложившимся художественным традициям и т. д. В условиях, когда наука ещё не открыла способов измерения количества творческих и нетворческих элементов деятельности, нам приходится довольствоваться констатацией, что деятельность художника в основном есть творчество, а деятельность копииста по существу творчеством не является. Однако не следует забывать, что великолепно выполненная копия подлинного шедевра может порой иметь большую художественную ценность, чем иной «оригинал». Неравноценность подлинника и репродукции всегда очевидна по отношению к данному произведению и его повторению, но не к любой отдельно взятой копии и отдельно взятому оригиналу. Для человека, следовательно, важны оба вида деятельности. Творческая и нетворческая деятельность друг без друга не могут существовать.

Человеческую деятельность, кроме того, правомерно рассматривать как единство *сознательного* и *бессознательного*.

Напомним, что сознанием, как особым свойством высокоорганизованной материи, обладает каждый конкретный индивид. Но оно не укладывается в индивидуальное существование; оно формируется у каждого отдельного человека *под воз-*

ность преобразует (1), либо он её познаёт (2), либо участвует в процессе ценностной ориентации (3), либо – в акте общения (4). *Преобразование, познание, ценностная ориентация* и *общение* – родовые характеристики индивидуальной деятельности, абстрагированные от конкретно-исторических условий жизни. Они взяты здесь вне системы общественных отношений как некие универсальные формы. Надо помнить, что только общество «наполняет» эти формы реальным, конкретно-историческим содержанием.

Деятельность в обществе предстаёт в виде сложной системы, компонентами которой являются люди, их интересы и потребности, предмет деятельности и её мотивы, цели, средства и формы их осуществления и, конечно же, продукты деятельности. При этом понятие деятельности охватывает разные сферы функционирования общества и формы человеческой активности (экономическая деятельность, политическая, научная, культурная и т. д.).

Весьма специфическим видом духовно-практической активности людей является *эстетическая деятельность*, которая на заре развития человеческого общества была вплетена в различные практические операции и утилитарные отношения, в процесс изготовления орудий труда, оружия, бытовой утвари, в магические обряды, мифотворчество и т. п. Этому способствовал синкретический характер человеческой деятельности, отсутствие чёткой дифференциации на отдельные виды и типы. Дальнейшее развитие общественной жизнедеятельности сопровождалось постепенным отпочкованием некоторых видов материального и духовного производства, в результате чего эсте-

тическая деятельность начала проявляться в двух основных формах: как *момент (сторона, грань) других видов человеческой активности,* и как *самостоятельное эстетическое творчество.* В первом случае речь идёт, например, о придании эстетической выразительности продуктам материального производства, а также об эстетических аспектах политических, правовых, нравственных и религиозных отношений, а во втором – об эстетической организации окружающей среды, дизайне, художественных промыслах и, конечно же, об искусстве, представляющем собой высшую форму эстетической активности людей. Ведь эстетической выразительностью обладают не только плывущие громады облаков в высоком летнем небе и полёт журавлиной стаи, красивый ландшафт и чарующий восход солнца, но и гигантский сфинкс у основания египетской пирамиды и лик склонённой к младенцу Мадонны Рафаэля.

Вот почему от эстетической деятельности мы должны перейти к анализу *художественной деятельности,* которую в первом приближении можно охарактеризовать как практически-духовную активность человека в процессе создания, воспроизведения и восприятия произведений искусства.

1.3. Границы художественной деятельности

Итак, *художественное произведение* – центральное звено системы художественной деятельности, её продукт и объект художественного потребления. Художественная деятельность, кроме

действием общества за счёт того, что он усваивает язык. А язык и есть основное средство мышления, так как каждое слово представляет собой *понятие*.

Обычно, когда речь идёт о сознании, разделяют три основных модуса его проявления. *Первый* из них – «сознание-орган». Этот модус характеризует сознание как некий функциональный инструмент субъекта, с помощью которого осуществляются различные виды духовной деятельности – субъективное осознанное отражение, обобщение, идеальное преобразование и т. п. С этой точки зрения сознание есть система нейропсихических и идеальных структур (свойств, способностей и т. д.). *Второй* модус – это «сознание-процесс». Он представляет собой непосредственные, имеющие конкретную временную продолжительность акты духовной деятельности, в которых происходит целенаправленная переработка и перевоссоздание отражаемой субъектом действительности. И *третий* модус – «сознание-продукт», т. е. субъективная реальность различных образов (обыденных, теоретических, мировоззренческих, художественных, ценностно-нормативных и др.), полученных в процессе духовной деятельности как результат идеального освоения мира.

В противовес представлению о человеческом сознании, *бессознательное* обычно трактуется как особая сфера психической деятельности, характеризующаяся отсутствием контроля, непроизвольностью возникновения, безотчётностью и т. п. Вместе с тем практически все учёные сегодня с областью бессознательного связывают сопровождающееся «наитием» творческое вдохновение, интуитивное познание, внезапное «озарение» новой идеей, случаи мгно-

венного решения задач, которые долгое время не поддавались сознательным усилиям, а также сновидения, гипнотические состояния, состояния аффекта и невменяемости, другие явления, граничащие с патологией или носящие явно патологический характер.

К категории бессознательных проявлений современная психофизиология относит, кроме того, привычные, совершающиеся как бы автоматически, заученные действия. Достоверно установлено, например, что на последовательно сменяющих друг друга этапах развития навыков и умений происходит перемещение отдельных сторон деятельности из центра сознания на его периферию. Освобождение этих сторон от сознательных усилий служит источником облегчения самой деятельности и заметно повышает её эффективность. Существует и прямо противоположная возможность выведения в поле ясного сознания скрытых сторон деятельности, пребывающих в сфере смутных, неосознаваемых ощущений. И то, и другое достигается с помощью специальных упражнений, способствующих мобилизации резервных возможностей дальнейшего творческого роста человека (для развития, скажем, его художественного мастерства).

Исключительную методологическую роль в современной эстетической теории выполняет также *классификация всеобщих форм индивидуальной деятельности*, отражающая системное построение её всеобщих видов. Чем бы не занимался человек, что бы он не делал, сколь бы многообразно не проявлял себя в повседневной жизни, его активность, в конечном итоге, обнаруживается лишь в четырёх основных направлениях: либо он действитель-

ность преобразует (1), либо он её познаёт (2), либо участвует в процессе ценностной ориентации (3), либо – в акте общения (4). *Преобразование, познание, ценностная ориентация* и *общение* – родовые характеристики индивидуальной деятельности, абстрагированные от конкретно-исторических условий жизни. Они взяты здесь вне системы общественных отношений как некие универсальные формы. Надо помнить, что только общество «наполняет» эти формы реальным, конкретно-историческим содержанием.

Деятельность в обществе предстаёт в виде сложной системы, компонентами которой являются люди, их интересы и потребности, предмет деятельности и её мотивы, цели, средства и формы их осуществления и, конечно же, продукты деятельности. При этом понятие деятельности охватывает разные сферы функционирования общества и формы человеческой активности (экономическая деятельность, политическая, научная, культурная и т. д.).

Весьма специфическим видом духовно-практической активности людей является *эстетическая деятельность*, которая на заре развития человеческого общества была вплетена в различные практические операции и утилитарные отношения, в процесс изготовления орудий труда, оружия, бытовой утвари, в магические обряды, мифотворчество и т. п. Этому способствовал синкретический характер человеческой деятельности, отсутствие чёткой дифференциации на отдельные виды и типы. Дальнейшее развитие общественной жизнедеятельности сопровождалось постепенным отпочкованием некоторых видов материального и духовного производства, в результате чего эсте-

тическая деятельность начала проявляться в двух основных формах: как *момент (сторона, грань) других видов человеческой активности,* и как *самостоятельное эстетическое творчество.* В первом случае речь идёт, например, о придании эстетической выразительности продуктам материального производства, а также об эстетических аспектах политических, правовых, нравственных и религиозных отношений, а во втором – об эстетической организации окружающей среды, дизайне, художественных промыслах и, конечно же, об искусстве, представляющем собой высшую форму эстетической активности людей. Ведь эстетической выразительностью обладают не только плывущие громады облаков в высоком летнем небе и полёт журавлиной стаи, красивый ландшафт и чарующий восход солнца, но и гигантский сфинкс у основания египетской пирамиды и лик склонённой к младенцу Мадонны Рафаэля.

Вот почему от эстетической деятельности мы должны перейти к анализу *художественной деятельности,* которую в первом приближении можно охарактеризовать как практически-духовную активность человека в процессе создания, воспроизведения и восприятия произведений искусства.

1.3. Границы художественной деятельности

Итак, *художественное произведение* – центральное звено системы художественной деятельности, её продукт и объект художественного потребления. Художественная деятельность, кроме

того, включает в себя *художественное творчество*, т. е. процесс создания и воссоздания произведений искусства, а также их *функционирование* и *восприятие*. Ведь освоение художественного произведения потребителем искусства (читателем, зрителем, слушателем), в известном смысле, аналогично его созданию или исполнению: без соучастия, творческой активности и воображения воспринимающего, книга остаётся скреплёнными листами бумаги с разбрызганными на них пятнами типографской краски, скульптура – куском мрамора или бронзы, звучащая музыка – простым акустическим феноменом. Художественная деятельность – это своеобразный синтез других видов человеческой деятельности (например, познавательной, воспитательной, ценностно-ориентационной или коммуникативной), которые и входят в неё потому, что содержат в себе некий эстетический аспект. Художественная деятельность, кроме того, обладает системой многообразных функций (социально-организаторской, прогностической, суггестивной, эвристической и др., о чём подробнее будет сказано в дальнейшем), которые обусловливаются всё той же эстетической сущностью искусства и эстетическими потребностями людей.

Нетрудно видеть, что в принятой здесь трактовке понятие «художественная деятельность» во многом совпадает с понятием «искусство»[79].

---

[79] Надо иметь в виду, что в противовес понятию художественной деятельности, некоторые авторы трактуют искусство только как *совокупность художественных произведений* (исключая процессы их создания и восприятия). Другие же считают, что понятие искусства шире понятия художественной деятельности. Искусство, с их точки зрения, вбирает в себя *и художественную*

Слово «искусство» имеет в современных языках немало значений. За примерами далеко ходить не надо. Достаточно открыть «Толковый словарь русского языка» под редакцией В. М. Волина и Д. Н. Ушакова и мы сразу же столкнёмся с несколькими определениями этого понятия. Искусство определяется там как *«творческая художественная деятельность»*, далее – как *«отрасль творческой художественной деятельности»*, потом – как *«система приёмов и методов в какой-либо отрасли практической деятельности»*, *«мастерство»*, и, наконец, – как *«умение, ловкость, тонкое знание дела»*. Как справедливо отметил в своё время М. С. Каган, не представляет особого труда заметить, что речь здесь идёт, конечно, о том «искусстве», которое является результатом художественно-творческой деятельности людей, а не о том, которое можно обнаружить в любой практической деятельности, если она совершается мастерски (ведь можно искусно вытачивать деталь или удалять больные зубы). Однако было бы крайне наивно думать, что с помощью такого нехитрого терминологического уточнения сложность проблемы полностью снимается. Ибо тут сразу же встаёт следующий вопрос: а каковы, собственно, границы художественно-творческой деятельности? Или, иначе говоря, какие созидаемые человеком предметы и процессы мы вправе относить к сфере искусства, а какие неизбежно вынуждены будем оставить за его пределами?

Совершенно очевидны, писал Каган, кардинальные различия между *романом* и *научным трактатом*, между *скульптурой* и *машиной*, между

деятельность, понимаемую как практически-духовную активность в процессе создания и восприятия художественных ценностей, *и корпус художественных произведений.*

концертом и *лекцией*, между *спектаклем* и *футбольным матчем.* Даже если мы не всегда можем теоретически обосновать, в чём это различие состоит, ощущается оно с такой отчётливостью, что мы без малейшего колебания именно роман, именно скульптуру, именно концерт, именно спектакль относим к художественным произведениям, а не научный трактат, не машину, не лекцию, не футбольный матч. При этом нас нимало не смущает то обстоятельство, что в «Фаусте» Гёте, например, можно встретиться с массой научно-теоретических, исторических, философских рассуждений, поскольку элементы научного познания, вкраплённые в трагедию, не отменяют её художественной основы, так же, впрочем, как и элементы художественно-образные, «рассыпанные» Платоном в его «Диалогах», не превращают философские труды в произведения искусства. В ещё большей мере подобная синтетическая двойственность характерна для архитектуры и декоративно-прикладного искусства, произведения которых выступают одновременно *и* как некие технические конструкции, *и* как художественные творения (не следует только забывать, что далеко не всегда строительство дома представляет собой создание произведения зодчества, а производство шкафов, кресел и других предметов домашнего обихода – произведений декоративно-прикладного искусства).

Как видим, найти границы искусства с другими видами человеческой деятельности непросто. Границы эти нельзя представлять себе в виде глухой китайской стены. Попытки жёстко разграничить искусство и неискусство столь же метафизичны, как и представления о том, что искусство ра-

створяется в неискусстве, лишаясь какого бы то ни было качественного своеобразия. Таким своеобразием искусство, разумеется, обладает, но, как образно выразился Каган, живёт оно не только в собственном царстве, а вторгается и в чужие владения и там каким-то удивительным образом ассимилируется.

Из сказанного вытекает следующий вывод: нельзя постичь законы искусства, делая предметом изучения строго ограниченный набор определённых явлений или совокупность определённых форм художественной деятельности. Надо исследовать сам способ художественного освоения человеком мира.

Сложность, однако, состоит в том, что способ этот принимает самые разнообразные обличья: словесное и бессловесное, звучащее и безмолвное, телесное и бесплотное, неподвижное и динамическое. Кроме того, произведение искусства по одним лишь *внешним признакам* нельзя отличить от предметов и процессов, имеющих не художественную, а какую-то иную ценность. Мы не найдём, писал Каган, внешних отличий между гипсовой маской, снятой с лица Петра I, и его же скульптурным портретом, между простой газетной корреспонденцией и художественным очерком, напечатанным в той же газете. Это означает, что сущность художественного освоения мира определяется не формальными признаками, а прежде всего особенностями содержания, свойственным ему способом воссоздания действительности, т. е. тем, что эстетика давно уже называет художественно-образным началом искусства. Ибо *художественный образ и есть тот критерий, на основании которого мы*

отделяем искусство от неискусства. Если предмет или процесс, созданный человеком, овеществляет, объективирует, материализует художественный образ, значит он относится к сфере искусства. Если же предмет не содержит в себе художественного образа, относить его к миру искусства мы не можем. Отсюда следует, что *искусство – это особая подсистема духовной сферы жизни общества, представляющая собой творческое воспроизведение действительности в художественных образах.*

Касаясь вопроса о природе и структуре понятия «образ» в широком смысле слова, С. И. Романова отмечает: «Образ как таковой в своём естественном существовании следует понимать как некоторую целостность, создаваемую психикой в процессе восприятия человеком мира. Образ в сознании всегда соотносится с определённым "классом" сходных объектов. Это сходство обнаруживает психика без участия сознания. Опираясь на показания органов чувств, психика строит модели "опознания". Такие модели обеспечивают человеку "узнавание" и ориентацию в окружающей действительности. Возможность ориентации есть главный продукт процесса "опознания". *Модели, создаваемые психикой, мы называем образами*»[80].

Образы могут быть зрительными (картины природы), слуховыми (шум ветра, шелест листвы), обонятельными (запахи цветов и трав), вкусовыми (вкус хлеба или мёда), осязательными (прикосно-

---

[80] *Романова С. И.* Художественный образ в пространстве семиотических отношений // Вестн. МГУ. Сер. 7. Философия. – М., 2008. – № 6. – С. 28.

вения), кинетическими (имеющими отношение к движению) и т. п. Что же касается художественного образа, то он является продуктом *художественной деятельности* и представляет собой «ядро», «первоэлемент» искусства. Определение «образный» получают не только отдельные выразительные приёмы, такие как сравнения, метафоры, эпитеты, но и такие более крупные целостные художественные образования, как персонажи, характеры, художественные конфликты. И даже более того: сложилась и традиция выявлять, подчёркивать образный строй целых художественных направлений, стилей, течений и школ, ибо все перечисленные здесь явления – это *художественные образования* искусства.

В самом первом приближении художественный образ следует определить как *особый, присущий одному лишь искусству, способ освоения окружающего нас мира*. В философский и эстетический оборот это понятие ввёл Г. Гегель, который указывал, что в противоположность научному понятию художественный образ «являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную её действительность». Этот подход разделял и В. Белинский, трактовавший искусство как *«мышление в образах»*. Художественному образу, если перед нами настоящее искусство, присущи ассоциативность и метафоричность, многозначность и парадоксальность, оригинальность (неповторимость) и недосказанность.

В *гносеологическом* плане художественный образ представляет собой отражение действительности, а значит и её познание. По способу своего существования, т. е. в *онтологическом* аспекте,

художественный образ проявляется как «образ-замысел», «образ-произведение» и «образ-восприятие». *Образ-замысел* при этом есть некий идеальный феномен, возникающий в сознании художника в результате отражения определённых сторон действительности, *образ-произведение* – его материализация, закрепление в предметно-физической плоти искусства, а *образ-восприятие* – своеобразное возвращение в идеальную сферу, воссоздание его в рамках внутреннего мира читателя, зрителя, слушателя.

Художественные образы бывают *статичными* (неподвижными) и *динамичными* (имеющими процессуальный характер) в зависимости от того, какой материал используется в создании предметно-физической основы искусства: в первом случае прибегают к помощи неких природных, внешних для человека средств (дерево, камень, бронза, естественные красители), во втором – к возможностям, которыми обладает сам человек (звуки голоса, мимика, телодвижения и т. п.). И, наконец, в искусствоведении с помощью особой терминологии подчёркивается неодинаковый масштаб его проявления. *Микрообраз* в этом случае означает структурно-смысловую единицу художественной ткани (в поэзии, например, его носители – это тропы, в музыке – интонации), *макрообраз* – персонаж в романе, пьесе, фильме, музыкальную тему или лейтмотив в симфоническом творчестве, *метаобраз* – единую картину мира, воссоздаваемую в искусстве в целом (в том или ином художественном направлении, в наследии какого-либо художника и т. п.).

1.4. Дихотомия художественной деятельности

Трактовка искусства как формы отражения объективного мира имеет мощную философскую традицию, насчитывающую свыше двух тысяч лет. Искусство как *мимезис* (подражание) подробно обосновал ещё Аристотель: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики – всё это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трёх отношениях: или тем, в чём совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, что не всегда одинаково»[81]. Подражание сопровождается удовольствием. Удовольствие покоится на радости узнавания, а узнавание – это *переход от незнания к знанию.* Утверждая, что искусство по своей природе есть мимезис, Аристотель подчёркивал его огромное познавательное значение.

Платон в целом принимал миметическую трактовку природы искусства, однако начисто отрицал его познавательные возможности. В отличие от Аристотеля, который считал, что искусство расширяет реальный жизненный кругозор человека, делает его умнее, добрее, счастливее, Платон был абсолютно убеждён в обратном: искусство лишено познавательной ценности, оно вводит людей в заблуждение. Иначе и не могло быть, ведь предметы и явления, которые нас окружают, согласно

---

[81] Цит. по: *История* эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962. – Т.1. – С. 116.

воззрениям Платона, не составляют подлинного бытия. Они возникают как бледные тени вечных сущностей, образующих первичный мир верховных идей. Когда трудится плотник, он создаёт не идею скамьи, а её жалкую копию. Художнику и вовсе остаётся перенести на полотно только копию копии. Он способен создать лишь тени теней, отражения отражений. Он не приближается к сущности мира, а отдаляется от неё.

Так сложились два философских направления, продолжающие существовать и поныне. Одно признаёт познавательную ценность искусств, другое его отрицает. Весьма характерно и то, что некоторые философы, соглашаясь в целом с познавательным значением отдельных областей искусства, считают музыку безусловным исключением. Например, тот же Платон выделял музыку из семьи искусств, поскольку не находил в ней каких бы то ни было миметических свойств. Позднее обоснование антимиметических свойств природы искусств чаще всего стали «строить» на музыкальном материале. В XIX веке резкое противопоставление музыки другим искусствам стало ведущим принципом эстетики А. Шопенгауэра и всей интуитивистской эстетики. Австрийский музыковед Э. Ганслик прямо говорил, что теория «мимезиса» Аристотеля давно отвергнута: музыка не является подражанием жизни и в этом смысле абсолютно «бессодержательна». Справедливо выступая против недооценки специфических особенностей музыки и вульгаризаторских попыток найти в музыкальной ткани прямое изображение конкретных явлений природы или событий общественной жизни, Ганслик впадает в другую крайность. Если

у слушателя и рождаются «приятные переживания», то самому музыкально прекрасному «до этих переживаний нет никакого дела». Обозначить что бы то ни было составляющее содержание той или иной музыкальной темы совершенно невозможно. Крайне наивно усматривать в ней «шёпот нежности» или «бурление воинственного духа». Один в музыке почувствует «любовь», другому пригрезится «тоска», третьему – «религиозное благоговение». Никто не может их оспорить. Любовь, гнев, религиозное чувство «вносится» в музыку «нашим собственным сердцем»[82].

Испанский философ, публицист и общественный деятель Х. Ортега-и-Гасет утверждал, что искусство – это континент, ни чем не связанный с другими континентами Земли. А польский философ Р. Ингарден пришёл к выводу, что музыкальное произведение представляет собой *«совершенно замкнутый в себе мир* (или мирок), по своему строению ничем не связанный с реальным миром и пространством, в котором оно находится»[83].

Мимезис, кроме всего прочего, часто понимался упрощённо и трактовался как теоретическая

---

[82] Попутно заметим, что возможности смысловой интерпретации образов в восприятии музыки действительно широки, но не безграничны. Опытный слушатель, хотя и очень обобщённо, без труда улавливает содержательные особенности того или иного сочинения или конкретного музыкального фрагмента («весёлое» или «грустное», «мрачное» или «светлое», «позитивное» или «негативное», «доброе» или «злое» и т. п.). Весьма сомнительно, что существует реальная возможность представить себе, к примеру, образный строй Восьмой симфонии Д. Шостаковича как лёгкую и беззаботную игру детей.

[83] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М., 1962. – С. 248.

платформа натурализма. Тут-то и вступали в бой сторонники другой, противоположной концепции. Они утверждали, что искусство – *не отражение*, а *преображение* действительности, *не познание*, а *созидание* её. Причём каждый из этих подходов опирался на действительно присущие искусству особенности. Художественный образ нельзя толковать *только* как «подражание», «воспроизведение», «познание» или *только* как «преображение», «творение духа», «созидание новой реальности». Природа художественного образа, а, значит, и искусства в целом диалектически противоречива. Миметическая и творческо-созидательная стороны искусства образуют его неразрывную *дихотомию*[84].

Миметическая сторона природы искусства нашла подробное обоснование в трудах многих выдающихся мыслителей, среди которых особенно выделяются Аристотель, представители французского Просвещения и Г. Гегель. Первое теоретическое осмысление *творческо-созидательной* грани искусства мы находим в XIX веке у сторонников так называемой формальной школы (Г. Вёльфлин, А. Ригль, А. фон Хильдебранд, К. Фидлер), хотя сам по себе исследуемый ими феномен был, разумеется, присущ искусству изначально. В рамках *первой* концепции на протяжении многих веков искусство трактуется как *воспроизведение духа времени:* оно даёт нам образ мира, человека и действительности в целом. Согласно же *второй* кон-

---

[84] Дихотомия (греч. *dichotomia* от *dicha* – надвое и *tome* – разрез, деление) – раздвоенность, последовательное деление на две части.

цепции искусство *само определяет дух времени* и не является простым воспроизведением или воплощением его: оно активно формирует особую интеллектуальную и творческую атмосферу, которую принято называть *духовной ситуацией эпохи*[85].

Миметическая концепция исходит из того, что искусство должно служить обществу, выполнять свою гносеологическую, социальную, воспитательную роль. *Творческо-созидательная* трактовка связана с отрицанием служебной роли искусства и утверждает его *самоценность*, *суверенность* и *самодостаточность*. Так, американская писательница и теоретик литературы Гертруда Стайн как-то спросила Пабло Пикассо, только что завершившего создание на холсте её живописного образа: «Вы находите, что этот портрет похож на меня?», и получила ответ: «Нет, я этого не нахожу. Но, быть может, когда-нибудь вы будете похожи на этот портрет».

---

[85] Духовная ситуация эпохи проявляется в особом умонастроении, *умонастроении времени*. Великие мыслители властвуют и над умами тех людей, которые за всю жизнь не прочитали ни строчки их сочинений, и даже не подозревают, что подчиняются им. Как часто, например, многие произносят – «нет пророка в своём отечестве», «глас вопиющего в пустыне», «око за око, зуб за зуб», «нет ничего тайного, что не сделалось бы явным», «кесарю кесарево, а Богу Божие» – не отдавая себе отчёт в том, что повторяют тексты Священного Писания. Философское умонастроение живёт и в искусстве. Такое искусство приобретает особый характер, характер философичности. При этом искусство, разумеется, продолжает оставаться искусством. Оно не становится носителем философского знания; художественное мышление не подменяется мышлением философским. Такова уж рефлексивная природа философии и искусства. И философия, и искусство представляют собой специфические формы самосознания культуры.

1.5. Миметическая грань художественной деятельности

Старые великие мастера чаще всего не знали такой, безусловно показавшейся бы им абсурдной, формулы, как «искусство для искусства». Ни один признанный шедевр изобразительного творчества не создавался в прошлом только «ради искусства» (ради желания лишь «сделать красиво»). Искусство трактовалось ими не как нечто самоценное и самодостаточное, а как воспроизведение действительности, реальных жизненных ситуаций и, нередко, как осмысление мифологических образов, религиозной сущности мира. Известно, например, что сакраментальная надпись «S. D. G.», выведенная И. С. Бахом за последним аккордом «Рождественской оратории», означает «Soli Deo Gloria» – Единому Богу Слава. Не зная этого, мы вряд ли будем иметь полное представление о том, для кого и ради чего он писал. Христианское искусство в значительной своей части есть искусство символическое. Невозможно по достоинству оценить его творения, если не раскрыт сюжет и не понято символическое значение изображения. Таковы росписи Сикстинской капеллы Б. Микеланджело, «Преображение Христа» С. Рафаэля, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, «Поклонение волхвов» С. Боттичелли, «Поругание Христа» и «Шествие на Голгофу» Джотто ди Бондоне, «Призвание апостола Матфея» и «Иоанн Креститель» М. да Караваджо, «Симон в храме» X. Рембрандта, «Пронзение Христа копьём» П. Рубенса и многие другие.

Размышляя над тем, каковы особенности искусства, в чём состоит его специфика как формы от-

ражения и познания объективной действительности, обратимся к краткому сравнительному анализу *искусства* и *науки*, поскольку именно последнюю справедливо считают высшей формой теоретического познания.

О различии в познавательной деятельности историка и поэта говорил ещё Аристотель. Леонардо да Винчи утверждал, что живопись, как и наука, является важнейшим средством познания, однако, в отличие от науки, которая «проникает в глубь тел», живопись воспроизводит красоту мира, цвет и форму предметов. Классицизм (Буало) не без явного налёта рационалистической сухости художественное и научное познание почти полностью идентифицировал, тогда как мыслители Просвещения (А. Шефтсбери, Ф. Хетчесон, Э. Бёрк, Д. Дидро, Г. Лессинг, И. Гердер) стремились понять искусство как специфическую форму познавательной деятельности людей. Резкое противопоставление искусства и науки было характерно для Канта. Гегель же подчёркивал их органическую связь, хотя и считал искусство лишь начальной, наименее совершенной ступенью познания.

Попробуем и мы разобраться, каковы основные различия в *предмете*, *содержании* и *форме* познавательных процессов, протекающих в науке и в искусстве.

Конечно, если предмет научного знания – весь объективный мир, то предмет искусства несколько уже. Как правило, это явления, воспринимаемые с помощью *зрения* и *слуха*[86]. Кроме того, сами

---

[86] Исключение, в отдельных случаях, составляет *осязание*, значение которого для постижения действительности, фор-

по себе процессы, протекающие в глубинах материи, внутреннее развитие в растительном и животном мире, последовательная смена биологических и физиологических состояний человека (процесс пищеварения, например) и т. п., составляющие безусловный интерес для науки, у искусства особого внимания вызывать не могут. Главный предмет искусства – человек. Явления действительности выступают в качестве предмета художественного освоения лишь тогда, когда они берутся *в их отношении* к человеку, *в их значении* для него. Речь, следовательно, здесь идёт о *ценностной* стороне действительности[87]. Разумеется, искусство может человека непосредственно и не изображать, как это бывает в натюрморте или пейзаже. Но природа в любом случае воспроизводится только так, как её видит, переживает и осмысливает художник. Когда у М. М. Пришвина спросили, не ограничивает ли он свой талант, обращаясь исключительно к описанию цветов, лесов и животных, он ответил, что «нашёл себе любимое занятие: искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой».

Отражение в искусстве органично соединяет в себе познание и оценку. Вот почему простое придание обычным сведениям стихотворной формы, как это, например, было сделано в одном из дет-

---

мирования человеческого интеллекта, развития способностей также весьма велико (известна, например, деятельность слепых мастеров, добившихся высоких результатов в конструктивно-пластических видах художественного творчества).

[87] Подробнее об этом будет сказано в разделе 4 настоящей работы.

ских журналов, поставивших целью доходчиво объяснить маленьким читателям, что такое колорадский жук, ещё не превращает зарифмованную информацию в художественное произведение:

Жук трижды в год плодится тихо,
Его родня растёт, растёт,
До восьмисот яиц жучиха
В урочный час всегда кладёт.
На вид он маленький, неброский,
Лишь в сантиметр величиной.
На крыльях жёлтые полоски,
Их десять – признак основной.

Достаточно сравнить это с двумя есенинскими строчками:

Словно я весенней гулкой ранью,
Проскакал на розовом коне,

чтобы понять, что смысл этого художественного шедевра вовсе не сводится к сообщению о том, что некто примерно в марте или апреле и этак часов в пять-шесть утра изволил проследовать на коне розового цвета. Образ в искусстве имеет ярко выраженный ценностный характер и отражает действительность в отношении к человеку, в её значении для него.

Специфика предмета искусства хорошо раскрывается с помощью термина *личностный смысл*. Этот термин был введён в научный обиход крупным отечественным психологом А. Н. Леонтьевым и трактуется как *субъективное значение* для человека предметов и явлений окружающего

мира. В отличие от *объективного значения*, существующего для всего общества и признанного общественно-исторической практикой, *личностный смысл* представляет собой значение объекта для конкретного человека. Субъективное значение – это значение *для меня*. Оно зависит от *моего* противостояния объекту и определяет *мои* устремления и вкусы. Так, скажем, профессия врача – это, безусловно, нужная и полезная профессия, может быть, даже самая необходимая и благородная на свете. Таково её объективное значение (или значение *для всех*). Однако *для меня* эта профессия не имеет особого смысла. Она мне не нравится, и я никогда не хотел стать врачом.

Поясняя понятие личностного смысла в книге «Искусство как процесс», М. Е. Марков пишет: «Вот женщина, о которой вы знаете достаточно много, но не в такой степени к ней близки, чтобы составить о ней пристрастное представление. Аналогично вашему мнение о ней и большинства других; следовательно, данное представление объективно – разумеется, в степени, доступной людям, когда они судят о себе подобных. Что вы можете сказать об этом человеке? Женщина как женщина, ничего выдающегося ни внешне, ни по душевным качествам. Но вдруг эта личность вырастает для вас до гигантских, всепоглощающих размеров. Уже никакие другие женщины не могут сравниться с ней ни по привлекательности, ни по всем другим признакам. Вы влюблены.

Изменилась ли ваша пассия ***объективно***? Да нет, не особенно. Осталась такой, как была (если не брать в расчёт её реакции на ваше отношение). Но она приобрела для вас новый ***смысл***: не сотруд-

ницы по учреждению, не члена одного с вами профсоюза, не «одной знакомой», а, пользуясь несколько архаичным, но верным термином, – вашей возлюбленной. И теперь ваше поведение, ваши действия в связи с ней будут определяться не столько её объективными качествами, сколько прежде всего этим самым субъективным эмоциональным смыслом»[88].

Личностный смысл – обязательный атрибут искусства. Предмет художественного освоения включает в себя диалектику объективного и субъективного. Вот почему *отношение художника к миру* включается в предмет художественного познания и образует важнейшую его грань.

Отличие художественно-образного познания мира от познания научного проявляется не только в *предмете отражения*. Особенно полно оно обнаруживается в *содержании искусства* и прежде всего в диалектике *общего* и *единичного*, *объективного* и *субъективного*, *эмоционального* и *рационального*.

Важная особенность художественного образа – его индивидуальная определённость. Искусство нередко воспроизводит действительность в формах самой жизни. Однако считать искусство исключительно миром единичного, случайного, непосредственного было бы неверно. На создание копии в искусстве ориентируется лишь платформа натурализма. В высказываниях отдельных теоретиков периода поздней античности, восхищавшихся по поводу воссоздания в мраморе винограда, который клюют птицы, или изображения цветов, с которых пчёлы, якобы пытаются собирать

---

[88] *Марков М. Е.* Искусство как процесс. – М., 1970. – С. 56–57.

нектар, сквозит недопонимание особенностей познавательного процесса в искусстве. Нельзя не согласиться с Ю. Боревым, который по этому поводу остроумно заметил, что если искусство обманывает птиц – это ещё полбеды; беда, когда оно обманывает людей. Цель искусства состоит отнюдь не в том, чтобы копировать природу или выдавать свои произведения за предметы и явления действительности.

Очевидно ли это? Казалось бы, вполне, однако мы и сейчас продолжаем сталкиваться с явной «фетишизацией» различных жизнеподобных форм. Не об этом ли, к примеру, свидетельствует фонограмма японского фильма «Цубаки Сандзюро», при записи которой с целью имитации звука рассекаемого саблей человеческого тела разрубили перед микрофоном тушу свиньи? «Как бы искусно вы не подражали своей игрой на скрипке крику петуха, скрипу двери, лаю собаки, – писал знаменитый русский живописец, один из основоположников абстрактного искусства В. В. Кандинский, – это никогда не будет оценено как успех в области искусства»[89].

В одной древнеиндийской притче рассказывается о слепцах, которые захотели узнать, что собой представляет слон. Погонщик, сопровождавший слона, разрешил им подойти и ощупать его пальцами. Один обхватил ногу слона и сразу «понял», что слон – это столб; другой прикоснулся к брюху животного и ему показалось, что слон – это жбан; третьему в руки достался только хвост и он решил, что слон – это корабельный канат. Так и художник,

---

[89] *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости // Избранные труды по теории искусства: В 2 т. – М., 2001. – Т. 2. – С. 129.

изображающий лишь случайные, единичные черты окружающей действительности, познаёт не сущность, но одну только кажимость её, и, по мысли всё того же Ю. Борева, не способен уловить в ней «ничего, кроме хвоста».

Касаясь вопроса о соотношении *объективного* и *субъективного* в научном трактате и в художественном произведении, подчеркнём: чем меньше субъективного в научных выводах, открытиях и познанных законах природы, тем лучше. Ценность научных трудов напрямую определяется степенью адекватности отражения объекта познающим субъектом, воспроизведением его таким, каким он существует сам по себе, вне и независимо от человека и его сознания.

В искусстве же роль субъективного фактора огромна. Индивидуальность художника, своеобразие его взглядов на мир имеют порой решающее значение. Если в сфере научного знания открытия одного и того же закона могут осуществляться учёными, находящимися в различных частях земного шара и обладающими совершенно разными личностными свойствами, то в мире искусства такой параллелизм совершенно невозможен. Когда два или несколько художников берутся за воплощение одной и той же темы, одинаковые произведения искусства появиться не могут.

Правда, один случай совпадения произведений разных художников всё же описан Низами в «Книге о славе» из «Искандер-наме». В этом поэтическом отрывке рассказывается о состязании двух прославленных художников – румийца и китайца. Чтобы установить, чьё мастерство совершенней, было решено поручить каждому из них расписать по одной из

внутренних сторон арки. Арку разделили плотной завесой, чтобы художники не могли видеть работу друг друга. Когда роспись была завершена, ткань откинули и все увидели две прекрасные картины, на которых всё – и рисунок, и цвет были абсолютно схожи. Необычайное тождество созданных образов было воспринято всеми присутствующими как непостижимая тайна. Разгадать секрет арки удалось лишь неожиданно появившемуся Искандеру (Александру Македонскому), который приказал вновь задёрнуть завесу. И как только это было сделано, все увидели, что картина румийца по-прежнему сверкает яркими красками, а картина китайца исчезла. Оказалось, что в то время, когда румиец создавал свой шедевр, китаец так отполировал поверхность своего камня, что тот словно зеркало отразил работу соперника.

Описанный случай только подтверждает упомянутую нами закономерность: каждый художественный образ уникален; в основе его – неповторимая индивидуальность творца.

Исключительное значение субъективного фактора в искусстве делает совершенно неприложимой к сфере художественного творчества расхожую формулу «незаменимых людей нет». Разве мог бы кто-нибудь создать «Илиаду» вместо Гомера или «Волшебную флейту» вместо Моцарта? Благодаря великим и неповторимым художественным шедеврам мы имеем возможность сегодня взглянуть на мир так, как воспринимали и переживали его Сервантес, Стравинский или Пикассо.

Вместе с тем художественные образы могут передавать и независимое от художника содержание. По образному выражению Г. Гейне, перо ху-

дожника оказывается иногда «сильнее самого художника». Логика жизненных обстоятельств порой такова, что даже для самих авторов художественных произведений, судя по их собственным признаниям, становится непредвиденным «сюрпризом». «Слыхали, какую шутку удрала Татьяна? Она замуж вышла», – писал А. Пушкин, озадаченный неожиданным поворотом, наметившимся в сюжетной канве «Евгения Онегина». «Вронский после разговора с Карениным стрелялся», и это явилось полной неожиданностью для самого Л. Толстого, а М. Шолохов часто вспоминал, что «тянул, тянул Григория Мелихова к большевикам», а тот «упёрся и не пошёл». Художник задаёт изначальные параметры, обеспечивающие самодвижение, саморазвитие образа. Но сделав это, уже ничего не может изменить, не искажая художественной правды.

Объективное и субъективное в образе сливаются в нераздельную целостность. Это дало повод Ю. Бореву охарактеризовать образ как сфинкс. В греческой мифологии сфинкс – это крылатая полуженщина, полульвица, задававшая путникам неразрешимую загадку. В Древнем Египте сфинкс изображался в виде фантастического существа с телом льва и головой человека. Он и не лев, и не человек. Он человек, освоенный через льва, и лев, понятый через человека.

Что же касается соотношения *эмоционального* и *рационального* в содержании художественного произведения и в труде учёного, необходимо учесть, что в основе своей наука – это мир рационального, мир понятий, категорий и законов. Эмоциональное может сопутствовать научному

поиску, но в результатах научного труда, в теоретических выводах, в формулах и т. п. оно, как правило, отсутствует. Его может там и не быть. В искусстве же мы сталкиваемся с прямой очевидностью исключительной роли эмоционального начала. Эмоциональность – своеобразная первооснова художественного образа.

В знаменитом трактате «Что такое искусство?» Л. Толстой стремился показать, что искусство является важным средством общения между людьми и одним из необходимых условий жизни. Он исходил из того, что художественная деятельность основана на способности человека воспринимать слухом и зрением выражения чувств другого человека: «...человек смеётся – и другому человеку становится весело; плачет – человеку, слышащему этот плач, становится грустно; человек горячится, раздражается, а другой, глядя на него, приходит в то же состояние. Человек высказывает своими движениями, звуками голоса бодрость, решительность или, напротив, уныние, спокойствие, – и настроение это передаётся другим. Человек страдает, выражая стонами и корчами своё страдание, – и страдание это передаётся другим; человек высказывает своё чувство восхищения, благоговения, страха, уважения к известным предметам, лицам, явлениям, – и другие люди заражаются, испытывают те же чувства восхищения, благоговения, страха к тем же предметам, лицам, явлениям»[90]. Эти чувства, самые разнообразные, сильные и слабые, значительные и ничтожные, хорошие

[90] Цит. по: *История* эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1969. – Т. 4 (1-й полутом). – С. 530.

и дурные, если только они заражают читателя, слушателя, зрителя составляют, по Толстому, предмет искусства. Искусство – это и чувство самоотречения, и покорность судьбе или Богу, передаваемое драмой, это и описываемый в романе восторг влюблённых, и изображённое на картине чувство сладострастия, и бодрость, передаваемая торжественным маршем в музыке, и веселье, вызываемое пляской. Таким образом, если посредством языка люди передают друг другу *мысли*, то посредством искусства они передают друг другу *чувства*.

В этой постановке вопроса есть глубокий смысл. Однако трактовка специфики искусств, которую дал Толстой, отличается некоторой односторонностью. Дело в том, что с помощью языка люди передают друг другу не только мысли, но и чувства (слово используется как материал художественной формы в поэзии и прозе, а интонационные свойства разговорной речи составляют основу музыки), тогда как посредством искусства люди передают друг другу не только чувства, но и мысли. Художественный образ представляет собой диалектическое единство эмоционального и рационального. Отрицание рационального начала в искусстве ведёт к принижению его познавательных возможностей. Да и сам Толстой, характеризующий искусство как человеческую деятельность, состоящую в передаче от одного человека к другому испытываемых им чувств, лишь дополнил определение, которое он давал ранее. В статье «Об искусстве», предшествовавшей эстетическому трактату, о котором шла речь, Толстой подробно говорил о художественном выражении мысли.

Специфика искусства проявляется не только в *предмете* и *содержании* отражения и познания. Она обнаруживается и в *форме* протекания этих процессов. Если в науке познание действительности осуществляется в *понятиях, категориях, суждениях, умозаключениях* и т. п., то в искусстве, – в *форме художественных образов*. При этом наука есть высшая форма *теоретического* познания, тогда как искусство – высшая форма *эстетического* познания мира.

Последнее положение особенно важно, поскольку в нашем общественном сознании на протяжении нескольких десятилетий активно укоренялась точка зрения, согласно которой наука является высшей формой человеческого знания вообще. Это приводило к абсолютизации роли науки в общественной жизни, а также к стремлению «онаучить» всё и вся, каждую сферу общественной жизни, любую форму выражения человеческого духа. В своих крайних проявлениях *сциентизация*[91] мышления приводила к убеждению, что наука может (и должна) подменить собой религию, философию, искусство и другие формы знания. В понятие «научный» автоматически вкладывался положительный, а в понятие «ненаучный» – отрицательный смысл. Однако у науки есть границы, и это дало повод Х. Гадамеру, одному из ведущих представителей философской герменевтики XX века, бросить крылатую фразу: «Мы живём в такое время, когда до суеверия верят в науку». Гадамер совершенно справедливо имел в виду, что наука есть особый, но далеко не единственный тип знания.

---

[91] Термин *«сциентизация»* происходит от лат. *scientia* – знание, наука.

Материалистическая гносеология рассматривает познание как процесс отражения закономерностей объективного мира в человеческой голове. Она даёт объяснение закономерностям отражения действительности в сознании человека во всех формах этого отражения, в том числе и в *художественно-образной*. Основой человеческого познания является общественно-историческая практика людей. По мере практического освоения человеком действительности развивается и познание, восходящее от знания менее глубокого к более глубокому и многостороннему, от непосредственного созерцания явлений к познанию их сущности. Все знания человек получает из опыта. Источник знания объективен, независим от человека.

Первой, начальной ступенью познания является живое созерцание, т. е. непосредственное отражение действительности в чувственных образах: *ощущениях, восприятиях* и *представлениях*, которые есть не что иное, как субъективные образы объективного мира. В чувственном отражении действительности человек имеет дело с миром единичных явлений и наиболее простых связей между ними. Сущность же процессов, общее и закономерное в них не воспринимаются непосредственно. Человек познаёт их на второй ступени процессов познания – на ступени абстрактного мышления.

Основной особенностью абстрактного мышления является отвлечение от несущественных, второстепенных качеств предметов и обобщение их наиболее важных сторон, признаков. Мышление, основными формами которого являются *понятия, суждения* и *умозаключения*, отражает сущность вещей

и процессов[92]. В абстракциях мышление воспроизводит объективную реальность глубже и вернее, чем это может сделать непосредственное, живое созерцание единичных предметов, но абстракции лишены того богатства, которое содержится в многообразных оттенках воспроизводимых явлений.

«Образно» мыслят все. Ведь можно просто воспользоваться понятием «старик», и это будет означать что-то вроде «особь типа Homo sapiens, мужского пола, возраста близкого к предельному», а можно сказать и как-то иначе – «старец», «старичок», «старинушка», «старикашка», «старый хрыч», наконец. И это будет далеко не одно и то же.

Получается, что наряду с такими основными формами отражения действительности, как ощущение, восприятие, представление, понятие, суждение и умозаключение существует ещё и *художественный образ* – специфическая, присущая только искусству форма познания объективного мира.

Попробуем разобраться, каково место этой формы в процессе познания в целом, и как она соотносится с другими, названными выше, формами?

Важная особенность художественного образа состоит в том, что он *синтезирует в себе отдельные*

---

[92] Так, *понятие* «студент» в самом общем плане можно охарактеризовать как «лицо, зачисленное в установленном порядке приказом ректора для обучения по образовательным программам высшего профессионального образования», *суждение* же – как утверждение «чего-то» о «чём-то» (например, «имярек – студент четвёртого курса»), а *умозаключение* – как умственное действие, связывающее в ряд посылок и следствий мысли различного содержания («имярек – студент четвёртого курса», «все студенты четвёртого курса сдали экзамен по эстетике» и, наконец, вывод: «имярек сдал экзамен по эстетике»).

стороны всех шести основных форм отражения. Его нельзя отнести только к чувственной или только к рациональной ступени познания; он не может считаться исключительно миром единичного, так же, впрочем, как и исключительно миром общего; как и другие образы – формы познания, художественный образ впитывает в себя диалектику объективного и субъективного. И вместе с тем художественный образ, как показал С. Раппопорт, ближе всего к *представлению.*

Представление – это чувственно-наглядный образ предметов и явлений объективного мира, которые воспринимались нами ранее, но которые в данный момент не воздействуют на наши органы чувств. Представление, так же как ощущение и восприятие, есть, в конечном счёте, результат воздействия материального мира. Но представление, в котором воспроизводятся образы уже воспринимавшихся предметов и явлений, – это более высокая форма психической деятельности человека, чем ощущение и восприятие. Огромное значение представлений заключается в том, что в них имеются элементы обобщения не только тех отдельных предметов и явлений, которые в данный момент воздействуют на наши органы чувств, но и предметов и явлений, которые воспринимались в прошлом. Представление тем и отличается от ощущений и восприятий, что оно содержит больше элементов обобщения. Представления (образы памяти, образы воображения) формируются в интеллекте и требуют аналитически обобщающей работы психики.

Принято различать *обыденные* и *специализированные* представления. К последним относят представления *научные* и *художественные.* Науч-

ные представления, т. е. конструкторские замыслы и технические проекты, это своеобразные «схемы» (нередко чертежи) предметов, которые выявляют существенное в них, но в то же время лишены реального чувственного богатства, поскольку из них исключено человеческое отношение. Художественные представления, как показал С. Раппопорт, отличаются высоким уровнем обобщённости. Они содержат в себе осмысление множества фактов обширного социального опыта и не имеют прямого аналога в действительности. Художественные представления требуют активного участия воображения, интуиции, логического мышления, высшей творческой работы интеллекта, а также сохраняют чувственное богатство отражённой действительности и включают отношение к ней человека. Следовательно, *художественный образ и есть представление особого рода.*

В заключение отметим, что при всей важности миметической стороны искусства, познавательную грань художественной деятельности нельзя абсолютизировать. В период вульгарной гносеологизации нашей философии и эстетики встречались утверждения о том, что сущность искусства гносеологическая (познавательная). Однако это не так. Сущность искусства всё же иная; об этом будет сказано позднее. Здесь же достаточно отметить, что степень активности познавательного процесса в различных художественных явлениях неодинакова. Вряд ли целесообразно говорить, например, об активных познавательных процессах в архитектуре или декоративно-прикладном искусстве; не стоит уравнивать в этом плане балет и художественную прозу и т. д.

1.6. Творческо-созидательная грань художественной деятельности

Итак, природа искусства диалектически противоречива: художественный образ включает в себя *миметическую* (познавательную) и *творческо-созидательную* (деятельностную) стороны. Однако на деле представители миметической и творческо-созидательной концепций природы искусства нередко занимают прямо противоположные теоретические позиции. Если бы у нас появилась возможность задать стороннику творческо-созидательной концепции искусства вопрос о том, является ли художественная деятельность по своей природе миметическим феноменом, мы наверняка получили бы отрицательный ответ: искусство не является подражанием и не имеет отражательных, воспроизводящих функций. Задача искусства совершенно иная. Его нельзя считать чем-то *вторичным*. Оно *самоценно*, *суверенно* и *самодостаточно*. Представители творческо-созидательной концепции категорически настаивают на специфической *самобытности* искусства. Художественное творчество, утверждают они, зиждется на органических законах, присущих его внутренней природе. Причины, вызывающие развитие художественного процесса, и его движущие силы надо искать не *«вне»*, а *«внутри»*, в сфере самого искусства.

Идея самоценности художественного творчества восторжествовала в эстетической теории второй половины XIX века. К этому времени она получила своё завершённое, целостное и достаточно полное выражение в рамках *формальной школы* в эстетике и искусствознании. Обоснование кар-

динальной идеи самодостаточности и суверенности искусства мы находим в Германии – у эстетика К. Фидлера, скульптора и теоретика искусства А. Хильдебранда, в Австрии – у искусствоведов А. Ригля и М. Дворжака, в Швейцарии – у выдающегося теоретика и историка искусства Г. Вёльфлина.

В официальной советской эстетике формальная школа однозначно рассматривалась как негативное и ошибочное течение в искусствознании. Иногда, правда, высокий научный авторитет таких корифеев искусствознания, как Вёльфлин, Дворжак и Ригль признавался, однако считалось, что их достижения в науке об искусстве были получены не благодаря, а вопреки разработанному ими методу. А между тем формальная школа ознаменовала собой магистральное направление в эстетике и искусствознании, и лучшие её представители внесли неоценимый вклад в современные представления об искусстве и природе художественного творчества.

Идея самоценности искусства теперь уже стала общепризнанной. Но это вовсе не означает, будто концепции, выдвинутые предшествующим развитием эстетической мысли, несостоятельны. Представления Аристотеля, просветителей XVII и XVIII веков, Гегеля о миметическом характере художественного творчества, его познавательной сущности, воспитательном значении и т. п. не были ошибочными. Они порождались духовной ситуацией своего времени и сохранили значение до наших дней. По точному суждению А. Зися, представления, привнесённые в науку об искусстве из прошлого, особенно если они не переосмыслены в со-

ответствии с новым социальным и художественным опытом, «звучат несколько архаично». Однако «простой отказ от них вовсе не является свидетельством современного мышления». Взгляды на природу художественного творчества не могут быть неподвижными. Поэтому и «суверенность искусства – отнюдь не окончательное суждение. "Последнее" слово – всегда впереди». Сегодня «таким словом является именно суверенность, но если оно будет понято односторонне, то его ожидает та же судьба, что постигла вульгарно понятую миметичность»[93].

Поиски источника саморазвития искусства начались задолго до возникновения формальной школы. Для немецкого просветителя И. Винкельмана, например, таким источником «служило» равнение на античность. Он считал, что культура этой эпохи представляет собой классическую нормативную форму, которая даёт жизнь всем последующим этапам развития искусства и выступает в качестве неоспоримой отправной точки художественного процесса. Из «правильного» античного искусства выросло «неправильное» искусство Средневековья с искажёнными формами и пропорциями; затем появилось вновь «правильное» искусство Возрождения; за Возрождением – опять «неправильное» барокко с его необычайной пышностью, вычурностью «темнотой» стиля, а за ним – «правильный» классицизм, который отличают ясность мысли, стройность композиции гармоничность пластических форм. Становлению идеи самоценности художественного творчества в нема-

---

[93] *Зись А. Я.* На подступах к общей теории искусства. – М., 1995. – С. 46–47.

лой степени способствовала деятельность романтиков, активно разрабатывающих средства отстранения искусства от жизни. Взгляд на искусство как на нечто, имеющее ценность само по себе, отчасти утвердился в наследии Ф. Шеллинга. Однако вплоть до появления трудов И. Канта антимиметическая концепция природы искусства не имела строгой философской основы. Этим, по-видимому, и объясняется сравнительно позднее образование формальной школы. В свете кантовского агностицизма не существовало даже малейшей возможности трактовать искусство как форму отражения или познания мира. Представления Канта о свободной красоте, бескорыстности и незаинтересованности эстетического любования сыграли решающую роль в теоретическом оформлении деятельностного подхода к искусству. Будучи убеждённым противником аристотелевской концепции мимезиса, представители формальной школы ориентировались не на гегельянские, а на кантианские традиции в эстетике.

С идеей деятельностной сущности художественного сознания мы встречаемся уже в теоретических воззрениях Фидлера и Хильдебранда. Их антимиметические концепции были направлены против грубого, вульгарного понимания отражения, против «фотографизма», противопоказанного законам художественной выразительности. Так, Хильдебранд, размышляя над особенностями живописи и скульптуры, пришёл к выводу, что точное воспроизведение «выставляет за пределы изображения творческую деятельность глаза», поэтому принцип подражания внешней природе был им решительно отвергнут. Но этого мало. По Вёльф-

лину, искусство – это подлинная квинтэссенция духовной жизни. Оно не является неким вторичным духовным образованием. Даже напротив, оно первично по отношению к другим сферам интеллектуальной жизни и само способно формировать дух эпохи. Аналогичной позиции придерживался и Фидлер: «задача художника не в том, чтобы выражать содержание своей эпохи, но, скорее, в том, чтобы дать эпохе "содержание"»[94].

В основе метода Ригля – признание созидательной, творческой природы некой «художественной воли»[95], выступающей в качестве движущей силы искусства. «Художественная воля» априорна: она имеет доопытное происхождение и представляет собой врождённое свойство человека. «Художественная воля» коренится в константных (т. е. устойчивых, постоянных) «схемах сознания» и, проявляясь в особенностях органов чувств (в том числе и в самом зрении), определяет закономерную смену *трёх главных фаз* в развитии изобразительного искусства. *Первая* из них охватывает изоб-

---

[94] *Fidler K.* Von Wesen der Kunst. – München, 1942. – S. 59.

[95] Этот подход сформировался не без влияния философии Шопенгауэра, который считал, что сущность личности определяет *воля*, независимая от разума. Будучи «слепым хотением», воля делает человека рабом своего характера. Она представляет собой совокупность доминантных побуждений, мотивирующих поведение, и служит проявлением космической силы (мировой воли), составляющей истинное содержание всего сущего. Мировая воля – это «безличный сверхобъект», совпадающий со свободой как полным произволом, это слепое влечение, которое можно обнаружить во всемирном тяготении, магнетизме, различных физических и химических силах, а также в борьбе за существование и инстинктах живых существ.

разительное творчество Египта, античную архаику и связана в основном с плоскостным воспроизведением предметов. Это – «близкое» или ***осязательное*** художественное зрение. Оно проявляется тогда, когда глаз расположен совсем рядом с предметом, вследствие чего последний и воспринимается необъёмным. Близкое зрение фиксирует особое отношение между формой и плоскостью и знаменует собой этап «детства» в искусстве, напоминающий рисунок ребёнка. *Вторая* фаза в развитии изобразительного искусства охватывает высокую классику античности и Ренессанс и связана с воспроизведением предмета в реальности трёхмерного пространства. Это – этап «нормального» или ***осязательно-оптического*** художественного зрения, выявляющего естественный объём и опирающегося на законы перспективы. И, наконец, *третья* фаза базируется на «далевом» (от слова «даль») или ***чисто оптическом*** художественном зрении. Таковы, например, творчество П. Сезанна, А. Матисса, абстрактная живопись и т. п. Предмет снова воспроизводится как плоскость, но теперь уже в силу его удалённости: на большом расстоянии объёмные формы становятся неразличимыми. На этом этапе развития изобразительного искусства преобладают иллюзорность и субъективность видения. В постимпрессионизме и, особенно, в фовизме[96], теоретики формальной школы

---

[96] *Фовизм* (от фр. *fauve* – дикий) – течение во французском изобразительном искусстве, для которого характерны эмоциональная сила письма, стихийная динамика, открытый цвет, острота ритма и резкое обобщение пространственных объёмов.

сумели выявить художественный принцип, который, в полном соответствии с их пророчеством, привёл в дальнейшем к настоящей революции в живописи.

Вместе с тем было бы совершенно неправильно рассматривать формальную школу как обоснование чистого, отвлечённого формотворчества. *Формальная школа* и *формалистическая эстетика* – это далеко не одно и то же. Если первая говорит о ***самоценной суверенности искусства***, то вторая настаивает на ***самоценной суверенности формы***.

Уже у родоначальника формалистической эстетики И. Ф. Гербарта, который был близок кантианской традиции, мы находим отчётливую ориентацию на исследование одной только формальной структуры художественного произведения; да и сама эстетика, по его мнению, – это всего лишь наука о форме. Последователь Гербарта – Р. Циммерман, придерживался аналогичных взглядов, активно полемизировал с Ф. Фишером и гегельянскими принципами «содержательной» эстетики. И, наконец, Э. Ганслик, объявивший прекрасное сферой чистой формы, пришёл к выводу, что искусство не является отражением жизни и в этом смысле совершенно «бессодержательно». Бетховенская увертюра к «Эгмонту» могла бы с таким же успехом называться «Вильгельм Телль» или «Жанна д'Арк». Содержание увертюры – не образ Эгмонта, не его деяния, не его судьба. Содержание увертюры – последования звуков. Музыка, как утверждает Ганслик, – это «движущиеся звуковые формы». Она подобна калейдоскопу, орнаменту или арабескам. Композитору нечего «перерабатывать», он должен «всё создавать вновь». В этом и заключается

специфическое музыкальное «содержание». Только неумолимым отрицанием всякого другого «содержания» в музыке можно отстоять её «подлинное достоинство».

Принципиальное отличие позиции представителей формальной школы можно ощутить, если обратиться к их собственным суждениям. «Слово "формалист", – писал Вёльфлин, – содержит в себе некое порицание – в том смысле, что анализ пластической формы трактуется не только как первая, но и как конечная задача, в результате чего умаляется смысл, духовное содержание искусства»[97].

Надо учитывать, что идея самоценности художественного творчества в концепциях Фидлера, Вёльфлина, Ригля и других представителей формальной школы отнюдь не вела к выводу о существовании пропасти между искусством и действительностью. Они ощущали безусловную очевидность связи художественных процессов с внехудожественными и – что было бы совершенно немыслимо для эстетики формализма – не отвергали влияния социальных и мировоззренческих детерминант. Правда, во взаимоотношениях и взаимовлияниях действительности и искусства последнее пользовалось явным приоритетом и, в конечном итоге, именно в этом и обнаруживало свою автономность.

Утвердившись на Западе во второй половине XIX века, *формальная школа* постепенно сравнялась по своему влиянию с *культурно-историческим подходом* в искусствознании, базирующимся на признании конкретно-исторического характера

---

[97] Цит. по: *Зись А. Я.* На подступах к общей теории искусства. – М., 1995. – С. 71.

искусства и определяющей роли в его развитии внехудожественных факторов. Социологические направления в изучении искусства не только не вытеснили формальный метод, но, в известном смысле, даже способствовали возрастанию его авторитета. В первой половине XX века это привело к разделению науки об искусстве на два важнейших доминирующих направления – *формальное* и *социологически-политизированное.*

В качестве одной из философских основ миметической концепции в XX веке и обоснования в её рамках места и роли искусства в общественной жизни стало учение К. Маркса. В предисловии к «Критике политической экономии» Маркс писал: «В общественном производстве своей жизни люди вступают в определённые, необходимые, от их воли не зависящие отношения – производственные отношения, которые соответствуют определённой ступени развития их материальных производительных сил. Совокупность этих отношений составляет экономическую структуру общества, реальный базис, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которому соответствуют определённые формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обусловливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»[98].

Уже в начальной стадии процесс распространения марксизма в эстетике и искусствознании нашей

---

[98] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. – 2-е изд. – Т. 13. – С. 6–7.

страны сопровождался серьёзными издержками. Философ-марксист Г. В. Плеханов считал, что каждому явлению в искусстве можно найти социологический эквивалент и что эстетический и искусствоведческий анализ художественного произведения должен быть нацелен на выявление приверженности автора к идеологии определённого класса, социальной группы и т. п. В теоретических работах известного советского литературоведа академика В. М. Фриче историко-материалистическое истолкование художественного процесса приняло уже явно вульгарно-социологический оборот. Он считал, что «приёмы художественного творчества людей» той или иной эпохи зависят прежде всего «от достигнутой ими высоты технической и экономической культуры» и меняются, когда они переходят «к новой форме производства жизненных благ, к новому роду экономических отношений»[99].

Советской официальной эстетической доктрине, опирающейся на известное положение Маркса об относительной самостоятельности искусства, определённые периоды расцвета которого «не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего»[100], уда-

---

[99] В развитии вульгарно-социологической концепции 1920-х годов участвовали также П. Н. Сакулин, И. И. Иофе, Ф. И. Шмит и некоторые другие исследователи. Эта же тенденция в 1920–1930-е годы основательно проявилась в трудах представителей западноевропейского «социологического редукционизма» (К. Блаукопф, Л. Шюкинг), которые находились в целом под влиянием позитивизма О. Конта, Г. Спенсера и Э. Дюркгейма, испытывали также и сильное воздействие вульгаризированного марксизма.

[100] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. – 2-е изд. – Т. 12. – С. 736.

лось преодолеть крайности вульгарно-социологического подхода. Однако господствовавший с середины 1930-х годов жёстко задогматизированный «гносеологизм» философской теории приводил к одностороннему выводу о том, что искусство есть лишь «способ отражения и познания действительности», отличающийся от аналогичного процесса в науке только своей образной формой. При этом антропология, аксиология и даже онтология выводились за пределы принятого мировоззрения, а фундаментальное Марксово определение искусства как способа «практически-духовного освоения действительности», осуществляемого с помощью творческой фантазии и воображения, по сути дела, отодвигалось в тень. В таких условиях не могло быть и речи о полноценном развитии творческо-созидательной концепции в исследовании природы искусства, хотя отдельные теоретические положения, близкие к воззрениям представителей формальной школы, в нашей эстетике и искусствознании всё же встречались[101].

Что же касается философской основы творческо-созидательной концепции в XX веке, то ею стали идеи *марбургской школы* – одного из наиболее влиятельных течений в неокантианстве. Основатели марбургской школы Г. Коген и П. Наторп развивали учение о деятельном характере человеческого духа. Они полагали, что объективный мир дан

---

[101] Убеждение о том, что искусство развивается по своим имманентным законам, мы находим в трудах литературоведа Б. М. Эйхенбаума, видного филолога В. М. Жирмунского, а также в наследии известных писателей и теоретиков искусства В. Б. Шкловского и Ю. Н. Тынянова.

человеку не сам по себе, а в имманентных рассудку формах научного знания, которые только и делают объект предметом познания, «творят» его. Бытие есть совокупность чистых понятийных отношений, поэтому действительность – не субстанция, а «объект», формирующийся в «прогрессирующем опыте». Мышление порождает не одну только форму знания, как утверждал Кант, но и само его содержание.

Наиболее влиятельными модификациями формальной школы в XX веке стали **семиотика**, **герменевтика** и **структурализм**.

Семиотика – это комплекс научных теорий, изучающих свойства знаковых систем, т. е. систем объектов (они называются *знаками*), которым определённым образом придаётся некоторое *значение.* Знаковыми системами являются естественные (разговорные) и искусственные языки (например, химическая символика, языки программирования), системы сигнализации в человеческом обществе и животном мире (от азбуки Морзе и знаков уличного движения до «языка» пчёл и дельфинов). В качестве знаковых систем можно также рассматривать «художественные языки», т. е. «языки» изобразительного творчества, театра, кино, музыки и других искусств.

Основные принципы семиотики как единой науки были сформулированы родоначальником прагматизма, американским философом, логиком, математиком и естествоиспытателем Ч. С. Пирсом и развиты в работах Ч. Морриса, Р. Карнапа и А. Тарского. Для семиотического подхода характерно выделение *синтактики*, исследующей структуру сочетания знаков и правила их

преобразования, *семантики*, которая изучает знаковые системы как средства выражения смысла, и *прагматики*, посвящённой анализу отношений между знаковыми системами и теми, кто их воспринимает, интерпретирует и использует. В отечественном искусствознании и в эстетике семиотический подход использовался Ю. Н. Тыняновым, В. Б. Шкловским и Б. М. Эйхенбаумом, в классической монографии В. Я. Проппа «Морфология сказки», в работах Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина и многих других.

Герменевтика – это теория истолкования текстов, смысла чужого языка, памятников культуры[102]. Понятие герменевтики осмысливалось древними как теория и искусство понимания и толкования изречений оракулов, иносказаний, многозначных символов и т. п. У неоплатоников это понятие было связано с расшифровкой содержания произведений древних поэтов, прежде всего Гомера, однако служило не только для обозначения самой процедуры истолкования поэтических текстов, но и для характеристики принципов их осмысленной трактовки.

Герменевтика, понятая как наука о правилах истолкования, сложилась в экзегетике[103] библейс-

---

[102] Термин *hermeneutike* восходит к Аристотелю, к его трактату «Об истолковании» и происходит от *hermenia* – толкование, трактовка. Корень этого греческого слова связан с именем бога Гермеса, глашатая Зевса, посредника между смертными и богами; согласно античной мифологии Гермес Трисмегист (Гермес Трижды величавый) истолковывал людям повеления богов, открывал им все тайны мира.

[103] *Экзегеза* – это учение, цель которого – понять текст, исходя из его интенции (т. е. на основе того, что *хотел* сказать автор).

ких текстов и использовалась всякий раз, когда возникала необходимость доказывать «истинность» или «ложность» той или иной трактовки Святого Писания. Экзегеза поставила вопрос о процедуре *интерпретации* как о работе мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии значения, заключённого в буквальном значении. Интерпретация связана с *пониманием* и чаще всего направлена на преодоление культурной отдалённости, преодоление той дистанции, которая отделяет воспринимающего от чуждого ему текста.

Герменевтическую традицию подхватила классическая филология эпохи Возрождения. В XVIII и XIX столетиях эти идеи развивали Ф. Шлегель, В. Гумбольдт и особенно протестантский теолог Ф. Шлейермахер и историк культуры и философ В. Дильтей, благодаря которым герменевтика закрепилась на уровне общефилософского знания. Важную роль в развитии герменевтики сыграло учение Э. Гуссерля о «нетематическом горизонте», «предварительном знании» и «жизненном мире», обеспечивающем взаимопонимание субъектов. Трактовка герменевтики М. Хайдеггером тесно связана с его учением о языке как историческом горизонте понимания, а также с концепцией «жизни», представляющей собой единство сознания и предмета, в результате чего сама жизнь всегда есть некое субъективное истолкование, которого нет в реальности.

Классическим выражением современной герменевтики стали идеи немецкого философа Х. Г. Гадамера, который рассматривал её как историческую «реконструкцию» и считал помехой для

исторического понимания максимальную актуализацию исследователем собственного, субъективно-личностного начала, без чего, как иногда полагают, невозможно выявить прошлое, воплотившееся в продуктах культуры. Подлинную ценность исторического явления нельзя охватить в условиях его излишней модернизации. Вместе с тем он не принимал и крайности противоположного подхода. В задачу герменевтики входит выявление в памятниках прошлого таких значений, которые актуализируют его смысл для современников, ведь подлинное понимание возникает на основе синтеза истории и наших дней.

Понятым может быть только то, что представляет собой законченное смысловое единство. Гадамер утверждал, что историческое понимание невозможно без «предварительного понимания», которое задано традицией и в рамках которой только и можно жить и мыслить. *Предпонимание* – это комплекс неосознанных знаний, установок и оценок, определяющих и предвосхищающих наше непосредственное понимание предметности; по сути своей предпонимание есть предвосхищение смысла, формирующееся на основе жизненного опыта. Что же касается самого *понимания*, то оно представляет собой уже сформировавшееся, «композиционно-оформленное», «интуитивно-вербальное» знание о предмете, его свойствах и качествах, которое функционирует на уровне «общего чувства». Понимание как процесс принимает очертания кругового движения. Гадамер описывает *герменевтический круг* так, что предвосхищающее движение предпонимания постоянно определяет понимание текста. За пониманием следует *толкование* (интерпретация) – т. е. «процесс эксп-

ликации и артикуляции своего собственного интуитивного понимания», его «обнаружения» и конкретизации в истолковании. Гадамер утверждал, что понимание «всегда есть нечто большее, чем просто воспроизведение чужого мнения», поскольку интерпретация текста состоит не только в воссоздании первичного смысла текста, но и в создании нового смысла. Если у Шлейермахера и Дильтея задача интерпретатора состояла в воспроизведении опыта, заключённого в тексте, то Гадамер подчёркивал важность «производства» опыта заново, тем самым смещая акцент с «репродуктивной» стороны истолкования на его «продуктивный» момент.

Структурализм – научное направление в гуманитарном знании, возникшее в 20-х годах XX века. Появление структурализма было связано с переходом ряда гуманитарных наук от описательно-эмпирического к абстрактно-теоретическому уровню исследования. Основу этого перехода составило использование структурного метода, моделирования, а также элементов формализации и математизации. Структурный метод вначале был разработан в структурной лингвистике (Ф. де Соссюр), а затем распространён на литературоведение, этнографию и некоторые другие науки. Концепция Ф. де Соссюра получила развитие в работах представителей «русской формальной школы» (Р. Якобсон), «пражского лингвистического кружка» (Я. Мукаржовский), скандинавской (Л. Ельмслев), американской (Л. Блумфилд) и других лингвистических школ. Основные представители структурализма, наряду с упомянутым ранее Р. Якобсоном, – К. Леви-Строс, М. П. Фуко, Ж. Деррида и Р. Барт.

Если для *историзма* понять – значит определить генезис, отыскать предшествующую форму, исто-

ки, смысл эволюции, то для *структурализма* – упорядочить, отыскать в данном состоянии систематическую организованность, которая, кстати сказать, интеллигибельна (т. е. постигаема разумом и интеллектуальной интуицией). Для структурного метода характерно перенесение внимания с элементов на отношения между ними, а это означает, что структурализм провозгласил методологический примат отношений над элементами системы. Основные процедуры структурного метода сводятся к *выделению* первичного множества объектов, в которых можно предполагать наличие единой структуры, *расчленению* объектов на элементарные сегменты (части), *раскрытию* отношений преобразования между сегментами, их систематизации, *выведению* из структуры всех теоретически возможных следствий.

Объектом исследования научного структурализма обычно выступает культура как совокупность знаковых систем, важнейшая из которых – язык, но в которую входят также наука, искусство, мифология, обычаи, мода, реклама и т. д. Вычленение структурного аспекта в гуманитарных дисциплинах осуществляется чаще всего на той или иной знаковой системе, благодаря чему конкретно-научный структурализм переплетается с семиотикой.

Вообще надо сказать, что, пройдя этап наибольшего распространения в 60–70-е годы, к концу 80-х годов XX века структуралистская эстетика начала переживать ощутимый спад.

Во второй половине XX века в рамках антимиметической концепции природы художественной деятельности заметно укрепили своё влияние **постструктурализм** и **деконструктивизм**,

а, в последней трети XX века, начал формироваться **постмодернизм**, в результате чего образовалось широкое философское движение, отмеченное чертами некоего единства.

Представители постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса узкопрофессиональной трактовке предмета философии, с её традиционной ориентацией на онтологическую, гносеологическую или аксиологическую проблематику, предпочитают методики, почерпнутые из истории, филологии, культурологии или искусствознания. Их философствование объединяет вербальный уровень в исследовании объекта с художественно-пластическим его постижением, и включает в себя качественно новый оттенок того, что можно было бы обозначить как «мыслечувство».

Считая рациональность выражением «империализма рассудка», представители постструктурализма и деконструктивизма подвергли критике логоцентрическую позицию структурализма с его стремлением искать порядок и смысл в любом культурном феномене и полностью отказались от попыток придать гуманитарному знанию статус точных наук. Чуть ли не единственно правомерным жанром научного анализа, по их мнению, является «метафорическое эссе», так как процессы мышления в любых культурных сферах строятся по законам риторики и метафоры. Не только гуманитарные, но и негуманитарные науки представляют собой деятельность, порождающую «художественные тексты», в которых главную роль играет «нарратив», или «повествование» (таковы, например, истории, рассказываемые физикой о механизмах гравитации, или повествования биологии

о генной инженерии). Более того, *фермент художественности включает в себя все явления мира*, а это требует использования соответствующих приёмов их постижения.

Существенным признаком постструктурализма и деконструктивизма стало внимание к тексту как к феномену философской и гуманитарной рефлексии. В качестве текста в этой философской традиции рассматривается любая система знаков, несущая информацию и содержащая в себе скрытый смысл. Если герменевтики стремятся понять текст и вооружить нас способами его понимания, то постструктуралисты и деконструктивисты считают этот фактор малозначимым. В качестве доминирующей предпосылки здесь выступает сама форма текста, оказывающая решающее влияние на любое содержание, а вместо «навязываемых извне» (человеком или эпохой) возможных схем объяснения делается ставка на интерпретацию и свободный полёт мысли.

Заметное место в западноевропейской эстетике второй половины XX века занимает творчество французского философа и семиотика Р. Барта, сделавшего центральным в постструктурализме понятие *«смерть автора»*. Подвергая интерпретации отдельные феномены искусства и массовой культуры, Барт преломляет их сквозь личностное сознание и раскрывает новые значения, которые оставались какое-то время «невидимыми» для воспринимающей аудитории. Так, анализируя рассказ Эдгара По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», Барт расчленяет текст на примыкающие друг к другу «лексии» (фразы, части фраз, максимум группы из трёх-четырёх фраз),

прослеживает вторичные (коннотативные) смыслы[104] в пределах каждой из них, «развёртывает» текст страницу за страницей и стремится показать, что основу последнего составляет не его внутренняя структура, «поддающаяся исчерпывающему изучению», а его «выход» в другие тексты, другие коды, потому что «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности».

Вот почему текстовый анализ, по Барту, не ставит себе целью описание структуры произведения и направлен лишь на то, чтобы уяснить, как текст «взрывается» и «рассеивается» в межтекстовом пространстве. Исследователю остаётся только «промыслить», «вообразить», пережить открытость самого процесса «означивания». В противоположность классической герменевтике, постструктурализм, следовательно, исходит из того, что автором можно пренебречь; заметно снижается значение и прежней методики понимания, учитывающей социокультурные условия создания текста.

Любой текст, к тому же, исследуется на основе принципа *«деконструкции»*, суть которой заключается в выявлении внутренней противоречивости текста и обнаружении в нём таких черт, которые порой ускользают не только от «неискушённого» реципиента, но и от самого автора. «Деконструкция» – это понимание посредством разрушения стереотипа, включение в новый контекст, своеобразная игра текста против смысла. Поскольку смысл конструируется в процессе восприятия (прочтения), а привычное представление либо лишено

---

[104] Подробнее о понятии «коннотативные смыслы» будет сказано в разделе 5 монографии.

глубины (тривиально), либо навязано «репрессивной интенцией автора», необходима провокация, инициирующая мысль и освобождающая скрытые смыслы текста. Основные «шаги» деконструкции: (1) *различение* – нахождение бинарной оппозиции из главного понятия и его антипода, (2) *инверсия* – переворот, замена главного понятия на его антипод.

Один из наиболее ярких представителей деконструктивизма французский философ Ж. Деррида исходил из того, что структурная деконструкция – это освобождение текста от логизма и рационализма в процессе его построения или истолкования. Деконструкция, как подчёркивал Деррида, существенно отличается от деструкции, которая является прямым негативным актом разрушения структуры и структурности. Деконструкция предполагает, что структура содержит в себе нечто отличное от самой структуры, некий генератор её внутренних саморазличий, нечто неструктурное или сверхструктурное. Именно поэтому деконструкция не простое разрушение структуры (деструкция), а выявление в ней некоего неструктурируемого остатка, следа, прибавки, дополнения. Свой метод Деррида уподоблял игровому творчеству: основой его философствования стало не рациональное исследование как средство понимания и поиска смыслов, а интерпретация, свободная игра слов.

С точки зрения французского философа, историка и теоретика культуры М. П. Фуко, язык представляет собой замкнутую личностную систему и может быть образованием, полностью лишённым смысла. В этом случае исследователю приходится использовать особые методы, задача кото-

рых состоит в разрушении общепринятых смыслов и структур, постижения принципиальной бесструктурности и бессознательности художественной речи. Фуко ввёл понятие *«шизофренического дискурса»*, имея в виду использование языка парадокса, абсурда с целью отказа от общепринятого в обществе стандартного языка.

Новый этап *антисциентистской*[105] установки ознаменовал собой ***постмодернизм***, своеобразный синтез постструктурализма и деконструктивизма. Центральным смысловым стержнем сочинений его представителей (Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза, Ж. Лиотара, Р. Рорти и др.) является негативное отношение к рациональной традиции вообще, от-

---

[105] В то время как *сциентизм* (от лат. *scientia* – знание, наука) в западноевропейской философии провозгласил научное знание вполне достаточным условием ориентации человека в мире и наивысшей культурной ценностью, с которой все остальные формы духовного освоения действительности (включая искусство) должны соизмерять свою общественную значимость, *антисциентизм* сосредоточился на широкой критике науки как социального института, создающего, якобы, угрозу самому существованию человеческой цивилизации. Идеалом для сциентизма служат естественные и математические науки, а для антисциентизма – внерациональные (иррациональные) способы постижения бытия. В прокрустово ложе сциентизма стремятся уложить не только приёмы и методы гуманитарных наук, но и другие проявления человеческого духа, если они претендуют на достижение истины. Противоположные же философские системы – от умеренного антисциентизма, связанного с отстаиванием независимости ценностного подхода, до открытого иррационализма и мистики – объединяют непризнание всеобщности естественно-научного мышления и его норм, а также достаточности научных методов для решения коренных проблем человеческого бытия.

каз от классических схем мышления в пользу мышления децентрированного и деидеологизированного. Постмодернисты констатируют исчезновение веры в существование каких бы то ни было общих принципов и законов. Теряют смысл истины, которыми когда-то гордился человеческий рассудок: где истина, а где ложь становится непонятно. *Утрата смысла, осмысленности как таковой* – так определяют порой сущность философии эпохи «постмодерна».

В период формирования новой культурной парадигмы само представление о реальности критикуется как ещё до конца непреодолённый остаток старой «метафизики присутствия». Для этого времени стало характерным выдвинутое французским социологом, культурологом, философом-постмодернистом Ж. Бодрийяром и итальянским писателем и семиотиком У. Эко понятие *«гиперреальности»*, обозначающее такую иллюзию, которая воспринимается как более достоверная, более точная «реальность», чем та, какую мы воспринимаем как окружающую действительность. К «гиперреальности», по Бодрийяру, относятся такие явления, как деньги, мода, модель, общественные мнения и др. В психиатрии – это любые патологические состояния (видения, психоз, шизофрения). Единицами «гиперреальности» являются *симулякры.*

Одним из основных в постмодернистской культуре становится понятие *«дискурс»*, означающее речевой акт в совокупности с условиями его осуществления. Дискурс – это не только коммуникативное взаимодействие говорящего и слушающего, но и любое высказывание, речевое произведение, всякое значимое единство независимо от того,

является ли оно словесным или визуальным (фотография, например, будет для представителя постмодерна таким же сообщением, как и газетная статья; любые предметы могут стать сообщением, если они что-либо значат). При этом «нормальный дискурс», с точки зрения американского философа Р. Рорти, вполне может быть заменён «аномальным». Первый опирается на общепринятые выводы и соответствует традиционной картезианско-кантианской науке. Второй представляет собой высказывания, идущие от Л. Витгенштейна, М. Хайдеггера и Дж. Дьюи, стремившихся помочь обществу порвать с устаревшими словарями и принципами традиционной науки.

Французский философ Ж. Лиотар связывал понятие «постмодерн» с кризисом метасценариев – крупномасштабных доктрин и философий мира (исторический прогресс, познаваемость всего наукой, возможность абсолютной свободы и т. п.). И поскольку люди стали «более бдительными» к несовместимости своих стремлений, верований и желаний, постсовременность характеризуется большим количеством микронарративов («маленьких рассказов»). Давая новое истолкование витгенштейновским «языковым играм»[106], Лиотар определил их как «фразовые режимы», базирующиеся на разнообразии неисчислимых и несоизмери-

---

[106] Витгенштейн сравнивал язык с городом, состоящим из кварталов разных эпох, стилей и назначений. «Город-язык» не является однородным и может пополняться новыми кварталами, выстроенными по собственным принципам. «Кварталы» языка Витгенштейн называл *«языковыми играми»*, обладающими определёнными правилами, которым следуют все её участники.

мых систем, в которых производятся значения и правила для их циркуляции. Место незыблемых универсальных принципов в «постмодерне» занимают обращение к многообразию *«новых языковых игр»* (теоретических, логических, математических и др.), замена в общении *консенсуса* на *деконсенсус* (без чего, как считается, невозможно научное и художественное творчество), *«паралогия»* (противоречащее рассудку высказывание, неправильное умозаключение, бред), а также отказ от *замкнутых систем* в пользу *открытых*, что стимулирует появление новых идей и формирует установку на свободу, фантазию и воображение.

Представление о тексте как неиерархической, децентрализованной системе, характеризующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, нашло своё метафорическое выражение в понятии *«ризома»*, которое было введено в эстетику французским философом-постмодернистом Ж. Делёзом и французским психоаналитиком Ф. Гваттари.

Ризома как специфическая форма хаотического развития становится символом нового типа культуры, да и вообще стиля жизни и поведения. Термином *«rizome»* (корневище) обычно определяют горизонтальный стебель, растущий под землёй или на поверхности земли, нижняя часть которого функционирует как корень, а верхняя как побеги, листья и т. п. Данный термин был привлечён постмодернистами в противовес метафоре «корень», составляющей суть фундаментального понятия структуры – чётко систематизированному и иерархически упорядочивающему принципу организации. Ризома может принимать любые конфигурации. У неё нет

ни начала, ни конца в любом измерении, она всегда находится в становлении, посредине своей доминанты. Вот почему и художественный текст как ризомно организованное пространство обладает принципиальной открытостью и содержит возможность совмещения семиотических звеньев любой природы. «Ризома-текст» есть нечто децентрированное и аструктурное, имеющее подвижную (мобильную) семантическую доминанту и имплицитно содержащее в себе возможности последующего означивания в процессе интерпретации.

Обобщая вышеизложенное, отметим здесь еще одну существенную деталь: при всех различиях миметической и творческо-созидательной концепций искусства, убеждённые сторонники последней (это относится не только к поборникам семиотики, герменевтики или структурализма, но и к адептам постструктурализма, деконструктивизма и постмодернизма) фактически исходят из *образной природы* художественной деятельности, прямо или косвенно её признают. Не об этом ли свидетельствуют их рассуждения об «иронизме» и «интертекстуальности», о «микронарративах» и «метафорических эссе», «симулякрах» и «шизофренических дискурсах», «деконструкциях» и «ферментах художественности»? А если это так, вывод о художественно-образной природе искусства вообще (и современного искусства в частности) находит дополнительное подтверждение. И это понятно: художественный образ есть *всеобщая категория художественного творчества.* Более того, «в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Башляр, Батай, Деррида, Делёз, Эко

и др.), – как верно отметил В. В. Бычков, – отчетливо проявляется тенденция к созданию философско-филологических и культурологических текстов по художественно-эстетическим принципам. Сегодняшний философский, филологический, искусствоведческий и даже исторический и археологический дискурсы в своей организации нередко пользуются традиционными художественными принципами, тяготея к художественному тексту или к "игре в бисер"»[107].

Существенно и другое. Мало сказать, что произведение искусства является продуктом *человеческой деятельности*; оно есть продукт *художественной деятельности* и, следовательно, «носитель» художественно-образного отношения к жизни. Если же образ – некое идеальное начало, которое объективируется в материале искусства, возникает настоятельная необходимость взглянуть на художественное произведение в новом свете, в свете диалектики *материального* и *идеального*, *формы* и *содержания*[108].

---

[107] *Бычков В. В.* Эстетическая сущность искусства // Ориентиры... Вып. 2. – М., 2003. – С. 39–40. – URL: http://iph.ras.ru/page50202297.htm (Дата обращения: 20.07.2014).

[108] Специально подчеркнём, что такие категории классической эстетики и искусствознания, как *«художественный образ»*, *«содержание и форма в искусстве»* не утратили своего методологического значения и в наши дни, хотя отдельные радикалы из числа теоретиков постмодернизма, низвергающие традиционные идеалы и ценности, называют их «обветшалыми» и даже пытаются попирать ногами, как устаревшую рухлядь.

Раздел 2
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ЕДИНСТВО МАТЕРИАЛЬНОГО И ИДЕАЛЬНОГО

2.1. Гносеологический параметр: два аспекта проблемы содержания и формы в искусстве

Когда мы слушаем «Симфонию псалмов» Игоря Стравинского, читаем «Декамерон» Джованни Боккаччо или любуемся картиной Пьера Огюста Ренуара «Две сестры на террасе», художественное произведение предстаёт перед нами как нечто единое, как нераздельная слитность содержания и формы. Нам кажется даже, что в творении искусства решительно всё – форма, поскольку в его вещественном составе нет ничего, кроме звуков, слов или красок, но вместе с тем и всё – содержание, ибо каждая клеточка воспринимаемой материальной плоти образно одухотворена, наполнена внутренним поэтическим смыслом.

Можно ли расчленить художественное целое на его форму и его содержание? Можно, конечно, но только не механически, не буквально. Это удаётся сделать лишь мысленно, внутренним взором, си-

лой абстракции, ибо «тело» искусства[109] и его «дух» и есть его форма и его содержание. Это означает, что граница между ними проходит там, где вещественная плоть искусства органически слита с его духовным наполнением. Художественное целое имеет, стало быть, как вещественный, так и духовный «планы» и представляет собой особую часть не только объективной, но и субъективной реальности.

А между тем в эстетике XX века достаточно регулярно давали о себе знать две крайности, которые при всей их коренной противоположности обнаруживали общую черту – сведение диалектически противоречивой природы художественного целого к какой-либо одной форме, стадии, фазе существования, игнорирование или недооценку других способов бытия.

В стихийно-материалистических концепциях и разновидностях формализма, у конструктивистов и приверженцев так называемой точной эстетики, отдельных исследователей сферы материальной культуры, декоративно-прикладного искусства и дизайна наблюдается тенденция сведения художественного целого к его вещественной, предметно-физической основе. Сторонники этого вида редукционизма локализуют произведение искусства в «межсубъективной зоне», признают его существование только в качестве объективной реальности[110].

---

[109] Слои материального предмета, не имеющие непосредственного отношения к реализации художественно-коммуникативной функции (например, подрамник в живописи), в структуру произведения искусства не входят.

[110] См., например: *Сапаров М.* Художественное произведение как структура // Содружество наук и тайны творчества. – М., 1968.

Представители же субъективного редукционизма (в рамках которого выделяется креативно-субъективистская тенденция, т. е. сведение художественного целого к чисто духовной сущности, создаваемой художником в творческом акте и локализуемой в его сознании, и рецептивно-субъективистская, или, иначе говоря, сведение произведения искусства к идеальному продукту духовной деятельности воспринимающего субъекта) – по преимуществу эстетики феноменологического и экзистенциалистского толка склонны к отрицанию объективно-материализованной стороны художественного произведения, к истолкованию её как неполноценной, лишённой какой бы то ни было эстетической значимости[111].

И та и другая концепции, как правило, не нуждаются в понятиях содержания и формы и либо ограничиваются использованием термина «артефакт», означающего в этом случае лишь внешний символ эстетического объекта (материальную конструкцию, «тело» искусства, обработанную мраморную глыбу, холст с нанесёнными на него сгустками масляной краски), либо противопоставляют произведение искусства его бытийной основе и определяют как особый интенциональный предмет[112].

---

[111] См., например: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М., 1962.

[112] Основатель феноменологии Э. Гуссерль считал несостоятельной так называемую естественную установку, в соответствии с которой вещи даны нам как существующие вне нашего сознания, в пространстве и времени, и мы видим их не как образы, находящиеся в нашем сознании, а как трансцендентную нашему сознанию физическую действительность. Переходя от восприятия мира (в естественной установке) к сосре-

Методологической основой трактовки произведения искусства как неразрывного единства его содержания и формы служит философское учение о взаимном преобразовании материального и идеального. Согласно этому учению идеальное, условно говоря, правомерно рассматривать как материальное, только «пересаженное» в человеческую голову и преобразованное в ней. Одновременно с этим в процессе общественной практики идеальное может объективироваться, овеществляться, закрепляться в продуктах деятельности в преобразованной материальной форме. То, что на стороне субъекта проявляется в форме деятельности, на стороне продукта обнаруживается в форме покоящегося свойства, в форме бытия. Продукт деятельности формируется так, что становится «носителем» идеального образа, который предварительно возникает в человеческом сознании. Даже самый плохонький архитектор от наилучшей пчелы отличается тем, что прежде, чем нечто построить реально, он «создаёт» это нечто в своей голове.

Опредмечивание (преобразование идеального в материальное) и *распредмечивание* (преобразова-

---

доточению на самих образах и переживаниях сознания (в рефлексии), мы, по Гуссерлю, получаем возможность осуществления «феноменологической редукции». Совершая последнюю, мы заключаем в скобки мир, вещи в естественной установке, воздерживаемся от суждения об их физическом, пространственно-временном существовании, от принятия решения о бытии или небытии мира и направляем взор не на воспринимаемое, а на само восприятие (феномен, переживание сознания). Результатом такой процедуры становится «чистое» и далее уже неразложимое образование, представляющее собой «интенциональность», или направленность сознания на предмет, своеобразное полагание предмета в мысли.

ние материального в идеальное) пронизывает коммуникативный процесс в искусстве. Художественный образ, сложившийся в сознании писателя, живописца или композитора, становится доступным читателю, зрителю или слушателю лишь будучи опредмеченным в процессе его преобразования в материальную плоть художественного произведения. В творческом акте создания произведения искусства художник объективирует идеальный образ-замысел, закрепляя его в преобразованной материальной форме. На этом завершается процесс преобразования идеального в материальное. Обратный же процесс протекает в сфере эстетического восприятия. Именно здесь, в акте восприятия произведения искусства, материализованный художественный образ возвращается в свою идеальную сферу: размышления, наблюдения, переживания автора становятся нашим достоянием.

Конечно, на вопрос о том, существует ли содержание в самом художественном произведении, следует, очевидно, отвечать утвердительно. Нельзя не согласиться с тем, что содержание любого явления находится в нём самом, а не вне его. И всё же традиционный подход к решению этой проблемы, при котором произведение искусства рассматривалось в отрыве от его создателя и воспринимающего субъекта, явно обнаруживает свою недостаточность. Содержание произведения искусства, безусловно, находится в нём самом. Но, в то же время, представляя собой нечто присущее произведению искусств, содержание не является «натуральным» свойством материальной плоти художественного целого. Как идеальное, духовное, оно немыслимо отдельно от сознания воспринима-

ющих художественное произведение людей. Намечая верный методологический подход к определению содержания и формы художественного произведения как идеального и материального, положение о взаимном преобразовании последних не может дать, разумеется, исчерпывающего ответа на все вопросы о способе существования этих важных сторон художественного целого. Учение о преобразовании материального в идеальное и идеального в материальное до некоторой степени метафорично и ни в коем случае не может быть истолковано буквально. «Переход» в художественную форму надо понимать условно, как реализацию субъективных намерений художника, причём образ-замысел как идеальное, строго говоря, остаётся фактом сознания художника и после его реализации, а не «переливается» в материальную форму, отделившись от мозга. Произведение искусства как объект эстетического исследования может быть правильно понято лишь в системе коммуникаций между художником и адресатом, где оно выполняет функцию сигнала особого рода, несущего художественную информацию. В этом смысле несомненный интерес вызывают следующие вопросы: что представляет собой сам механизм опредмечивания и распредмечивания в искусстве? Каким образом содержание художественного произведения закрепляется его автором в преобразованной материальной форме? Как оно воссоздаётся затем в рамках внутреннего мира реципиента в процессе художественного восприятия?

Ответ на эти вопросы мы постараемся дать позднее, в следующих разделах настоящей работы. Сейчас же необходимо вернуться к определению

понятий содержания и формы в искусстве, поскольку их осмысление в свете диалектики идеального и материального даёт возможность разобраться в их сути лишь в самом первом приближении.

Продвижение вперёд возможно, если подойти к искусству как к миметическому феномену, т. е. как к форме отражения и познания объективного мира. Гносеологический подход высвечивает *две стороны* этой проблемы, смешивать которые нельзя. Было бы неверно отождествлять содержание и форму во взаимоотношении действительности и искусства с содержанием и формой в самом искусстве (в художественном произведении). Мы говорим здесь о разных явлениях. Первое представляет собой систему *действительность – искусство*, их взаимосвязь, второе – *само искусство* либо его *конкретное произведение*.

Если мы рассматриваем содержание и форму в первом аспекте, т. е. во взаимоотношении действительности и искусства, то в качестве содержания выступает *действительность* (объект искусства), а в качестве формы – *искусство в целом* (как специфическая форма отражения и познания объективного мира) или его *конкретное произведение*. Если же мы берём содержание и форму во втором аспекте, т. е. рассматриваем их взаимоотношение внутри самого искусства или в конкретном художественном произведении, то содержанием здесь будет не действительность, которая существует вне искусства, а лишь *её отражение сквозь призму мировидения художника*, тогда как форма – отнюдь не искусство в целом и не художественное произведение, а только *конкретный способ существования этого отражения, его многосторонняя организация*.

Гносеологический параметр проблемы даёт возможность не только определить понятия содержания и формы художественного произведения, но также и вскрыть их отличия от других, связанных с ними, явлений, таких как *объект искусства, предмет искусства, художественный замысел* и *художественное восприятие.*

Художественный замысел есть лишь субъективные намерения художника, тогда как содержание – фактор, объективно присущий произведению искусства. Замысел существует в сознании художника, содержание же художественного произведения – в форме этого произведения. В том случае, когда художнику удаётся реализовать свой замысел, перед нами предстаёт произведение искусства, содержание и форма которого в их единстве есть объективированный, овеществлённый замысел. Если же художнику не удаётся воплотить свой замысел в художественное произведение со всей точностью и полнотой, оно выступает перед нами как не точно, не полно объективированный замысел. Вот почему отождествлять замысел и содержание – всё равно, что отождествлять субъективные намерения автора и объективное содержание его творения.

Объект искусства и художественный замысел опосредуются предметом художественного отражения. Если *объект искусства* – существующие вне искусства, за его границами явления и процессы окружающего нас мира, а *художественный замысел* – феномен внутреннего (духовного) мира художника, то *предмет искусства*, как уже отмечалось ранее, впитывает в себя диалектику объекта и субъекта. Явления действительности стано-

вятся предметом художественного освоения лишь в том случае, когда они взяты в их отношении к человеку, в их значении для него. Субъективное значение (личностный смысл) окружающего мира для художника в известной мере зависит от его противопоставления объекту и определяется его собственными устремлениями и вкусами.

Если *содержание* искусства находится в самом художественном произведении, то *восприятие* – в сознании воспринимающего субъекта. Читатель, слушатель или зритель может лишь более или менее адекватно воссоздавать в процессе художественного восприятия содержание произведения искусства.

Специально подчеркнём, что указанное разграничение при всей его принципиальной значимости всё же весьма схематично и несколько огрубляет действительное положение вещей. В дальнейшем принятые здесь теоретические установки пройдут через цепь последовательных уточнений, поскольку обнаружат свою условность и необходимость существенной коррекции.

2.2. Диалектика художественного содержания и художественной формы

Ранее мы уже говорили о том, что предмет художественного отражения вбирает в себя диалектику объективного и субъективного. Эта же диалектика проявляется в содержании произведения искусства. В этом не трудно убедиться на примере

взаимоотношения двух важнейших элементов содержания – его *темы* и *идеи*.

Греческое слово *thema* буквально означает предмет. Тема – это *круг жизненных явлений, воплощённых в художественном произведении*, основной жизненный вопрос, основная жизненная проблема. Тему не следует путать с *сюжетом*, который является и элементом содержания, и элементом формы. Сюжет представляет собой *совокупность событий, действий, изображённых в произведении искусства в их взаимосвязи, развитии*. Тема и сюжет соотносятся как *общее* и *отдельное* («Тайная вечеря» Леонардо да Винчи как сюжет раскрывает тему доверия и предательства).

Художественная ценность произведения часто не определяется характером сюжета, а зависит непосредственно от характера темы. В своё время К. Гоцци высказал любопытную идею, что всю историю мирового искусства можно описать через 36 повторяющихся сюжетов. С этой мыслью были согласны Ф. Шиллер и И. Гёте; в дальнейшем это положение было подробно обосновано Ж. Польти в его книге «Тридцать шесть драматических ситуаций», изданной в Париже в 1912 году.

А в 1930-е годы на совещании драматургов во МХАТе один из ведущих писателей посетовал, что современная жизнь не даёт интересных драматических ситуаций. «Дайте мне сюжет, – воскликнул он, – и я напишу хорошую пьесу!». «Пожалуйста, – тут же поднялся В. И. Немирович-Данченко, – молодой человек любит девушку, но когда он возвращается после длительного отсутствия, она уже любит другого; юноша страдает и решает вновь уехать». «Вы надо мной смеётесь, – обиделся дра-

матург, – как можно написать на такой сюжет что-нибудь серьёзное?!», на что Немирович-Данченко ответил: «Знаете, а Грибоедов справился!».

Тема Гамлета, тема Отелло, тема Ромео и Джульетты; разве не глубиной поднятых и мастерски раскрытых тем обусловлен интерес к бессмертным сочинениям Шекспира?

Если тема – это прежде всего объективная грань содержания, то идея – главным образом субъективная. Идея – *доминантный образно-эстетический смысл произведения, его сущность.* Идея не тождественна всему содержанию. Она представляет собой главную мысль, выражающую отношение художника к действительности. Если тема – основной жизненный вопрос, то идея – своеобразный ответ на него, который даёт автор произведения.

Подчёркивая специфику образной природы поэтической идеи, В. Г. Белинский отмечал, что она – не силлогизм и не догмат. Её невозможно адекватно выразить в понятиях, она сплавлена со всей системой образных специализированных представлений. Вот почему нам следует отличать *идею, воплощённую* в художественном произведении (когда она «растворена» в образном строе искусства), от *идеи, мысленно извлечённой* из художественного творения (когда она функционирует в посткоммуникативной стадии восприятия, в эстетическом трактате, в критике или искусствознании). Попробуйте «сформулировать» идею фильма Г. Чухрая «Баллада о солдате». Возможно, вы скажете, что это мысль о тяжкой цене победы над врагом, а может быть – мысль об ответственности живых перед памятью погибших. Вы почувствуете, что определение будет «обрастать» допол-

нительными формулировками и вскоре убедитесь, что все они в совокупности лишь приблизительно «схватывают» идею этого произведения.

Кратко остановимся на понятии *материал искусства.* Это понятие означает материально-физическую основу художественного творчества, с помощью которой объективируется замысел и создаётся коммуникативно-знаковая предметность произведения. Исключительную необходимость обоснованного выбора материала искусства доказать совсем не сложно: вообразите на минуту, что скульптура О. Родена «Весна» была бы выполнена в нержавеющей стали, а монументальное произведение В. Мухиной «Рабочий и колхозница» – в мраморе. Вряд ли можно представить себе что-нибудь более нелепое.

Важнейший элемент художественной формы – *композиция* или расположение основных элементов и частей в определённой системе, последовательности. Роль композиции огромна. Возьмите широко распространённое выражение *кровь с молоком*, символизирующее молодость, здоровье и красоту, румянец на белоснежной коже, и поменяйте местами слова. Вы получите *молоко с кровью.* Прежнее выражение превратилось в полнейшую бессмыслицу.

Фабула – элемент содержания и формы, известный ещё со времени Аристотеля, – изложение событий, изображаемых в художественном произведении в их временной последовательности. Обратите внимание: речь идёт именно о *временной* последовательности. Этим фабула отличается от сюжета. Последний может начинаться с середины или даже с конца излагаемой истории и чтобы

проникнуть в смысл произведения читателю надо мысленно восстанавливать фабулу, которая станет своеобразным контрапунктом развивающемуся сюжету. Так, скажем, роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» начинается с описания таинственного исчезновения одного из героев, а фабула – с описания жизни Веры Павловны в родительском доме.

Приходилось ли вам видеть «Земляничную поляну» Ингмара Бергмана? В одном из интервью этот знаменитый шведский кинорежиссёр вспоминал, как он посетил старый, заброшенный дом; в нём когда-то жила его бабушка, и он провёл там детство. Бергман рассказывал о том, что он поднялся по лестнице, взялся за ручку кухонной двери, на которой сохранился милый его сердцу витраж, и вдруг почувствовал, как его буквально пронзила мысль: а что если за дверью старая кухарка, которая по-прежнему стоит там в своём переднике и готовит ему, маленькому мальчику, завтрак? На него нахлынули образы детства. Это и понятно: кто-то ведь удачно сказал, что каждый человек спит в башмачке своего детства. И Бергман подумал: а почему бы не снять такой фильм? Открываешь дверь – и входишь в своё детство и при этом видишь себя как будто со стороны. Заворачиваешь за угол – входишь в какой-то другой период своего существования. А жизнь, она как бы идёт своим чередом. Так и родилась идея «Земляничной поляны», т. е. некоего символического места нашего обитания, в котором в разные периоды жизни одно судьбоносное событие сменяется другим.

Вообще элементы формы бывают общими для большинства искусств и специфическими для каждого из его видов. Для музыки, например, это

особенности гармонического, полифонического языка, фактурные особенности и т. д. Учитывая, что их описание является, скорее, задачей не эстетики, а искусствознания, перейдём к характеристике взаимодействия содержания и формы в искусстве.

Диалектика взаимоотношений содержания и формы в художественном произведении имеет две стороны. Необходимо отличать понятие *единства* содержания и формы от их *соответствия* или *несоответствия.*

Первое означает лишь то, что форма и содержание не существуют отдельно друг от друга. К какому бы предмету или процессу объективного мира мы не обратились, мы вправе рассматривать его и с точки зрения формы, и с точки зрения содержания. Когда мы говорим, что то или иное явление бессодержательно, имеется в виду, конечно же, не отсутствие содержания, а только то, что перед нами нечто не вполне значительное, или даже пустое, не стоящее внимания и т. д. Точно также, когда мы утверждаем, что данное явление бесформенно, речь идёт не об отсутствии формы вообще, а об отсутствии определённого, устойчивого, законосообразного строения.

Вместе с тем хорошо известно, что, находясь в неразрывном единстве, содержание и форма могут соответствовать, а могут и не соответствовать друг другу. На этом основании в течение многих десятилетий в нашей отечественной эстетике укоренилась теоретическая позиция, согласно которой гармоническое соответствие содержания и формы в искусстве является критерием художественного совершенства. Однако аргументирован-

ного подтверждения мнения о том, что несоответствие между содержанием и формой в художественном произведении якобы возможно, мы до сих пор не имеем.

Приведу несколько наиболее типичных примеров. Ряд исследователей (называть кого-либо специально было бы не очень справедливо) отмечает, что в процессе творческого акта художник наталкивается на серьёзные противоречия. С одной стороны, своей, пусть даже богатой фантазией он никогда не в силах охватить всю полноту и глубину жизни, которая непрерывно развивается, изменяется, в которой всё время что-то рождается и умирает. С другой стороны, жизненный материал, который претворяется в художественное содержание произведения, никогда не может быть абсолютно идеально оформленным. В завершённом художественном произведении, следовательно, писатель, художник или скульптор всегда фиксирует некоторую степень соответствия между художественным содержанием и художественной организацией (формой). Чем больше таланта и профессионального умения у автора, тем это соответствие будет более высоким. Читатель и зритель, таким образом, уже застаёт в произведении некоторое соответствие (а значит, и некоторое несоответствие) между содержанием и формой.

Не трудно заметить, что в вышеприведённых рассуждениях имеется досадная неточность. В них отсутствует чёткое разграничение двух разных, хотя и диалектически взаимосвязанных аспектов проблемы содержания и формы в искусстве. Здесь явно смешивается трактовка содержания и формы во взаимоотношении действительности и ис-

кусства с содержанием и формой в самом искусстве. Читатель или зритель застаёт некое соответствие (а значит, и некое несоответствие) не между содержанием и формой данного произведения, а между содержанием и формой во взаимоотношении действительности и искусства, т. е. между явлением действительности, которое служило жизненным материалом для писателя, скульптора или живописца и его воплощением в художественном произведении.

Ещё более распространена другая точка зрения. Многие авторы отмечают, что в процессе творчества художественный замысел иногда не укладывается на бумагу или холст и художнику приходится многократно переделывать уже завершённое произведение. Творческие поиски часто бывают связаны с тем, что общая композиционная схема, хотя и складывается в целом удачно, не получает в деталях архитектонической стройности и ясности. Художнику приходится затрачивать немало усилий для того, чтобы идейно-художественный замысел «перевести» в совершенную художественную форму. Случается и так, что справиться с этой задачей художнику не удаётся, и тогда в его произведении налицо несоответствие между содержанием и формой.

Здесь явно отождествляется замысел и содержание художественного произведения, с одной стороны, и воплощение замысла и форма произведения искусства – с другой. С таким отождествлением, однако, трудно согласиться, о чём в своё время мы подробно говорили.

Некоторые работы эстетиков и литературоведов страдают подменой понятия «содержание произ-

ведения искусства» представлением об одном из его элементов. Между содержанием и формой художественного произведения, как утверждают они, может возникнуть и известное несоответствие: если идея «хороша», а форма «слаба» и «несовершенна», то такое произведение искусства не производит должного впечатления; ведь мастер только тот, кто в равной степени владеет содержанием и формой.

На это можно возразить, что идея не тождественна содержанию и не исчерпывает его. И если такое произведение не производит должного впечатления, то не только потому, а точнее говоря, не столько потому, что его форма слаба и несовершенна, сколько потому, что и содержание имеет серьёзные недостатки. В таком произведении идея оголена, притянута в него искусственно и навязчиво декларируется, а не вытекает естественно из всей художественно-образной структуры. В нём не только форма слаба. В нём несовершенно и само содержание.

Можно было бы привести ещё несколько аналогичных примеров, но рамки издания заставляют воздержаться от этого. Отметим только, что ни один из известных нам анализов художественных произведений не даёт удовлетворительного ответа на вопрос: возможно ли несоответствие между содержанием и формой в произведении искусства?

Было бы, конечно, неправильно думать, что явление несоответствия между содержанием и формой применительно к искусству в целом вообще теоретически не доказано. Ибо подобного рода несоответствие имеет место во взаимоотношении действительности и искусства, т. е. в первом аспекте гносеологического параметра проблемы. Это

происходит потому, что действительность как содержание данного отражения находится в постоянном движении, изменении, развитии. Форма же отражения действительности, в силу её относительной устойчивости, несколько отстаёт в своём развитии от содержания. На историческом пути развития искусства неизбежно наступают такие моменты, когда старые формы и жанры искусства оказываются не в состоянии отразить новые жизненные явления, настойчиво требующие своего воплощения в художественное произведение. Такие моменты и являются выражением несоответствия между содержанием и формой во взаимоотношении искусства и действительности. Противоречие между беспрерывно развивающейся действительностью и искусством как формой её отражения и есть тот самый источник движения, развития искусства, благодаря которому поиски новых выразительных средств, новых жанров и форм являются вечным законом художественного творчества.

Эти положения общеизвестны и с ними нельзя не согласиться, а на вопрос – возможно ли несоответствие между содержанием и формой применительно к искусству вообще – следует, очевидно, отвечать утвердительно. Другое дело – может ли существовать несоответствие в самом художественном произведении.

Интересно сравнить в этом смысле картину Ж. Шардена «Молитва перед обедом», хранящуюся в Эрмитаже, с вариантом этой картины, принадлежащим одному из частных собраний (так называемый вариант со слугой из коллекции Абди). На первом полотне художник с необычайной теп-

лотой изобразил небольшую семью, собравшуюся за обеденным столом. Стол накрыт и молодая мать ждёт от своих маленьких дочерей предобеденной молитвы. Как видно, одной из них уже удалось справиться с этим нехитрым обрядом и теперь очередь за младшей. Девочка сложила ручонки и как бы силится вспомнить не очень понятные слова молитвы, и это не удивительно: ведь мать смотрит на неё с упрёком.

Картина представляет собой бесспорный образец соответствия формы содержанию. Замкнутая центрическая композиция рассчитана безупречно. Стол, вокруг которого происходит всё действие, находится в центре и довольно ярко освещён. Расположение окружающих его фигур не нарушает стройности ритма: фигура стоящей матери уравновешивается с двух сторон высокими спинками стульев. Такое композиционное решение великолепно доносит замысел художника. Шарден хотел изобразить небольшую, связанную узами кровного родства, группу людей. Расположив мать и дочерей так, что их фигуры образуют замкнутый круг, автор повествует о тихом семейном уюте и безыскусственности домашней жизни.

В картине же, принадлежащей собранию Абди, композиция существенно изменена: комната углублена и расширена; слева видна грубовато сколоченная дверь и фигура мальчика-слуги, несущего к столу какое-то блюдо.

Что здесь изменилось? Форма? Содержание? Очевидно, и то, и другое. Художник не может изменить форму, оставляя неизменным содержание, или изменить содержание, не затрагивая совершенно форму. Любая клеточка произведения ис-

кусства есть и составной элемент формы, и составной элемент содержания. Любой недостаток художественного произведения есть недостаток и его формы, и его содержания. Вот почему изменённое содержание картины было получено лишь на основе изменения её материальной плоти. Обе стороны художественного целого изменились соответственно.

Эта особенность исключает возможность существования произведений искусства, одинаковых по содержанию, но различных по форме, с одной стороны, и одинаковых по форме, но различных по содержанию – с другой. В противном случае мы должны были бы допустить возможность существования неких «чистых» элементов формы, никак не связанных с содержанием, и «чистых» элементов содержания, никак не связанных с формой, ибо только в этом случае и возможны различия и тождество в содержании произведений искусства в отрыве от различия и тождества в их форме.

Впрочем, можно предвидеть одно возражение. Правомерно ли говорить о различии в содержании и форме произведений искусства, если различия эти проявляются лишь в несущественных чертах? Быть может в искусстве существуют художественные произведения, тождество которых выступает *преимущественно* в сфере формы или *преимущественно* в сфере содержания? Быть может, существуют такие произведения, различная форма которых служит воплощению одинаковому по своим главным чертам содержания и, в свою очередь, такие произведения, разное содержание которых заключено в одинаковую по основным чертам форму?

Ответ на эти вопросы можно получить лишь при учёте ещё одной особенности взаимоотношения со-

держания и формы в произведении искусства. Если мы можем назвать идею и тему художественного произведения как основные элементы, из которых всегда в первую очередь слагается качественная определённость его содержания, то выделить элементы формы, которые всегда в первую очередь лежали бы в основе качественной определённости формы, нам не удастся. Элементы формы видов искусства весьма различны. И если даже мы говорим, к примеру, что основным элементом формы в фигуративной живописи является рисунок, это означает лишь, что именно этот элемент формы чаще всего несёт основную смысловую нагрузку. Но далеко не во всех произведениях живописи рисунок «выдерживает конкуренцию» с другими элементами формы. Так, в картине В. Ван Гога «Прогулка заключённых» основным элементом формы является композиция, а в произведении Э. Дега «Голубые танцовщицы» – необычный ракурс и ритм. То же самое можно сказать и о музыкальных произведениях. Если в «Осенней песне» П. Чайковского именно мелодическая структура, её интонационные особенности являются важнейшим элементом формы, то в «Токкате» С. Прокофьева в качестве таких элементов выступают ритм и динамика, а в ноктюрне К. Дебюсси «Облака» – особый гармонический колорит, переливы тончайших нюансов самых разнообразных тембров.

Следовательно, особенности содержания данного произведения искусства и определяют в каждом конкретном случае те элементы формы, которым суждено взять на себя основную образную нагрузку. Главными элементами формы художественного произведения, таким образом, следует считать именно те элементы, которые воплощают

главные элементы его содержания (вспомним хотя бы знаменитое брюлловское «чуть-чуть»). Вот почему произведения искусства могут быть тождественны или различны по содержанию ровно настолько, насколько они тождественны или различны по форме.

Ф. М. Достоевский, не одобрявший попытки инсценировать его собственные романы, писал: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдёт себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой не соответствующей ей форме»[113].

Именно поэтому мы не можем воспроизвести «своими словами» содержание произведений искусства. Это происходит потому, что наш пересказ заключён в свою форму, отличную от формы произведения искусства, содержание которого мы попытаемся изложить. Можно в общих чертах пересказать сюжет произведения, более или менее полно сформулировать его идею, тему и т. д. Можно говорить *о содержании*, но передать его «своими словами» со всей точностью и полнотой, во всей целокупности его элементов, основных и «второстепенных», строго говоря, нам никогда не удастся. Для того чтобы воспроизвести содержание художественного произведения, надо с такой же точностью и полнотой воспроизвести его форму. В противном случае мы сможем дать только более или менее верное представление о содержании.

---

[113] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. – М., 1973. – С. 423.

Причём наиболее полное представление о содержании можно получить от пересказа литературного произведения, ибо пересказчик пользуется тем же материалом, из которого создано произведение литературы, т. е. вербальным (словесным) языком. Но и в этом случае целостное, законченное, точное представление о содержании литературного произведения можно получить лишь при точном воспроизведении его формы. Любопытно в этом смысле замечание Л. Н. Толстого в письме к П. Д. Голохвастову – сыну Д. П. Голохвастова – русского писателя, историка, археографа: «Если бы вы могли в разговоре рассказать то, что вы хотели выразить в своей драме, вам незачем было бы и писать её»[114].

Труднее передать представление о содержании произведения изобразительного искусства, например живописи. И хотя мы можем перечислить персонажи, предметы, изображённые на полотне, охарактеризовать их расположение, цвет, сформулировать тему, идею и т. п., нам не удастся воссоздать в воображении слушателя точного образа картины. Образ этот будет расплывчатым, неясным, очень приблизительным. Ещё Лессинг в «Лаокооне» указал на неспособность языка поэзии вызвать в воображении слушателя образы видимых черт действительности с такой исчерпывающей точностью, которая доступна живописи. Это и дало повод Лессингу определить одну из границ поэтического искусства.

---

[114] Цит. по: *Русские* писатели о литературном труде: В 4 т. – М., 1965. – Т. 3. – С. 534.

Ещё труднее дать представление о музыкальном произведении. Мы можем, насколько это в наших силах, охарактеризовать некоторые образы и переживания, воплощённые композитором в его произведении, описать структуру, тематизм, состав «голосов» партитуры и т. п. Но без музыкальных иллюстраций попытка вызвать в воображении слушателя сколько-нибудь удовлетворительное представление о том или ином фрагменте музыкальной пьесы – дело практически безнадёжное. Трудность усугубляется ещё и тем, что музыке доступны такие чувства и оттенки чувств, которые далеко не всегда покоряются природе понятий. Именно это имел в виду П. И. Чайковский, говоря, что музыкальный язык предстаёт перед нами во всей красе тогда, когда слова становятся бессильными. Содержание музыкального произведения заключено в его звучании. Оторвать содержание от звуков совершенно невозможно. Иначе нам удалось бы невероятное: отделить содержание от формы. Вот что писал по этому поводу В. Г. Белинский: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить её от содержания, значит уничтожить самоё содержание; и наоборот: отделить содержание от формы – значит уничтожить форму»[115].

Теперь можно вернуться к сравнительному анализу полотен Шардена.

Если эрмитажный вариант «Молитвы перед обедом» справедливо относят к шедеврам мировой живописи, то вариант этого же произведения,

---

[115] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т. 3. – С. 138.

принадлежащий собранию Абди, представляется значительно менее удачным. Здесь пострадала целостность картины. Полотно как бы распалось на две механически соединённые между собой части. Правая сторона картины – довольно точная копия произведения, хранящегося в Эрмитаже. Но изменения (а точнее говоря, дополнения) в сюжете и композиции не могли, конечно, не сказаться на содержании и форме картины в целом. Левая часть полотна практически в созидании основного образного строя картины участия не принимает. Появление нового персонажа – мальчика-слуги – разрушило обстановку семейного уюта, которая по первоначальному замыслу Шардена, должна была царить за столом. Центрическая композиция оказалась разомкнутой, левая часть картины отвлекает внимание зрителя.

Вариант со слугой не удовлетворил полностью и самого художника. Он неоднократно возвращался к этой же теме. Подобные картины находятся в Париже, Стокгольме, в некоторых частных коллекциях. Но лишь эрмитажный вариант имеет подпись Шардена. Это обстоятельство чрезвычайно показательно, ибо художники XVIII века, как правило, подписывали только наиболее значительные свои создания. Несовершенство варианта со слугой – это несовершенство и формы картины, и её содержания. Иначе и не могло быть, так как изменения содержания и формы художественного произведения всегда взаимообусловлены. Рассмотренные нами произведения Шардена настолько же тождественны и различны по содержанию, насколько они тождественны и различны по форме. Как это ни парадоксально, вариант, при-

надлежащий собранию Абди, так же заключает в себе соответствие содержания и формы, как и картина, хранящаяся в Эрмитаже. Несовершенному содержанию «варианта со слугой» вполне *соответствует* столь же несовершенная форма картины. А это, в свою очередь, подтверждает мысль о том, что сам по себе феномен соответствия содержания и формы произведения искусства не может служить в качестве критерия художественного совершенства, как об этом думают некоторые эстетики и искусствоведы[116].

[116] См., например: *Куренкова Р. А.* Эстетика: Учеб. – М., 2003. – С. 189.

Раздел 3
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Известно, что информация как обозначение содержания, полученного из внешнего мира (Н. Винер), обретает своё реальное бытие в специфической последовательности материальных объектов, обладающих особым знаковым значением. Это обстоятельство даёт возможность конкретизировать наше понимание процесса преобразования идеального образа-замысла в материальную художественную форму. Он выступает теперь как процесс *кодирования* художественной информации с помощью особой системы знаков.

Семиотика рассматривает *знак* как *материальный чувственно воспринимаемый предмет, функционирующий в процессе познания и общения людей в качестве представителя другого предмета (свойства или отношения) и используемый для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений какого-либо рода.* Материальному объекту, употребляемому в качестве знака, при-

суще некоторое *значение*, и восприятие его даёт знать субъекту о чём-то. Знак всегда означает для воспринимающего субъекта вещь или процесс реального мира, отношение между предметами или их свойство, образ воображения, переживания человека и т. п. Значение – своеобразный атрибут знака, который и делает его таковым. Вещь не может функционировать как знак, если она не обладает значением. Языковые знаки участвуют в процессе общения лишь в виде особой системы, конструируемой с помощью особых правил, составляющих грамматику (синтаксис) языка. Понимание значения обязательно связано с владением тем языком, в состав которого входит данный знак. Язык может передавать сообщение лишь в том случае, если он значим, по меньшей мере, для двух человек (для посылающего и принимающего информацию). Иначе говоря, интерсубъективность (общезначимость) – необходимое условие успешного функционирования знаковых систем, их шифрования и дешифровки.

При этом надо иметь в виду, что если обычные информативные коммуникации лишь осведомляют нас о чём-то, передают те или иные сведения от одного человека к другому, то *художественные коммуникации не ограничиваются простой передачей информации, трансляцией определённого смысла.* Художественные коммуникации, как показал С. Раппопорт, выполняют, по меньшей мере, три важнейшие функции: *осведомляющую, суггестивную* и *организаторскую*. Они информируют нас о результатах познавательной и оценочной деятельности художника, внушают нам определённое отношение к жизни и ведут к запрограм-

мированным идейно-образным выводам и установкам, внедряют их в глубины нашей личности.

Следует сделать ещё одно важное уточнение. Если информативно-языковые системы *обязательно* имеют предметное значение и, стало быть, отсылают к так называемым денотатам (к предметам действительности или к понятиям, которые они замещают), то *художественные знаки могут иметь предметное значение, а могут и не иметь его.* Они отсылают не только к предмету или понятию, но и к *образному представлению.* Недаром в сравнительном анализе искусства и языка одни исследователи настаивают на их общности, а другие акцентируют внимание на отличиях искусства от семиотических систем. В работах последних лет учёные предпочитают говорить не о семиотичности искусства как таковой, а о специфической его знаковости или ещё более осторожно – о чертах знаковости искусства[117]. На современном этапе развития семиотики вполне допустимо говорить об особом типе знаковости, при котором художественный текст в целом может рассматриваться как явление семиотическое (даже если в нём не выделяются простейшие единицы с устойчивым значением).

Человеческая практика выработала несколько видов знаков: копии, признаки, показатели, сигналы, символы и др. Родоначальник семиотики Ч. Пирс даже выделил 66 видов знаков. Способ же кодирования художественной информации осно-

---

[117] См., например: *Романова С. И.* Художественный образ в пространстве семиотических отношений // Вестн. МГУ. Сер. 7. Философия. – М., 2008. – № 6.

вывается, главным образом, на двух знаковых типах: выразительном и изобразительном.

Изобразительную функцию, т. е. функцию имитации предметно-физической стороной художественного произведения предметных форм объективной действительности, искусство, как правило, осуществляет с помощью иконических знаков; *выразительную же функцию, т. е. функцию передачи эстетической ценности объекта без имитации его предметно-физических форм*, – чаще всего посредством знаков-символов. И это не случайно. Как убедительно показано в работах М. Кагана, искусство может постигать ценности объективного мира и говорить о них двояко: (1) *представляя нашему сознанию носителей ценности в их реальном обличии* или (2) не показывая тех или иных носителей ценности, а *непосредственно раскрывая ценностное отношение к определённым сторонам бытия или жизни вообще.*

Изобразительную функцию фигуративной живописи, например, выполняют иконические знаки, более или менее точно имитирующие зримые черты реального мира. Художник формирует картину таким образом, что цветовые пятна и линии, расположенные на холсте, выступают для воспринимающего субъекта в качестве представителей определённых сторон действительности, данных ему с помощью зрения. «Узнавание» происходит потому, что индивид заранее способен мысленно установить связь между обозначаемым (денотатом) и его изображением на полотне.

В отличие от живописи музыка может воспроизвести специфическую область физической реальности, проявляющуюся в различных шумах.

Имитации (звукоподражанию) предметно-физической плотью музыкального произведения подлежат те стороны действительности, которые воспринимаются нашим слухом. Простейшие элементы музыкального языка, такие, как высота, громкость, длительность, тембр, могут служить примером иконических знаков, используемых композитором для изображения аналогичных свойств звукопроявления окружающего мира.

Однако звукоподражание не играет в музыкальном произведении сколько-нибудь существенной роли (если, конечно, не брать в расчёт «конкретную музыку», которая по своей сути является насквозь изобразительной). Основное место в музыке занимает опосредованное воспроизведение объекта отражения через имитацию интонационных свойств разговорной речи и пения. Тончайшие и, казалось бы, неуловимые движения духовного мира человека достаточно полно проявляются в особенностях речевого интонирования. Моделируя живые интонации восклицаний, речи и пения, музыкальные интонации как иконические знаки обладают огромными возможностями воплощения различных психических состояний. Мало того, стихия музыки далеко не исчерпывается, как иногда думают, воспроизведением одного лишь субъективного. Слушатель способен воспринять, хотя и очень обобщённо, сам повод, вызывающий ту или иную эмоциональную реакцию. Так входит в музыку широкий круг явлений объективного плана.

Значительно реже изобразительную функцию в искусстве выполняют так называемые знаки-индексы, которые относятся к обозначаемому как следствие к причине. Воспринимая следствие, мы

получаем информацию и о причине: так, мимика или жестикуляция являются показателем настроения человека.

Наряду с иконическими знаками и знаками-индексами, выполняющими изобразительную функцию, в искусстве широко используются самые разные явления выразительного типа (символ креста, чаша Грааля, «Stabat mater» и др.). Так, способность элементов-символов музыкального языка воссоздать эстетическую ценность денотата без непосредственной имитации его предметных форм часто основывается на интерсубъективных ассоциациях. Не случайно широко известная тема «Dies Irae» (символ страшного суда), вплетённая различными композиторами в ткань многочисленных сочинений, в процессе восприятия непроизвольно связывается слушателями с соответствующим текстом, что в значительной мере конкретизирует содержание музыки. Можно сослаться также на использование в музыкальном произведении характерных особенностей бытовых жанров (весёлый народный танец, траурный марш и др.), которые ассоциируются с той или иной жизненной ситуацией, вызывая совершенно определённый круг переживаний. Нисходящая секунда нередко становится выражением жалобы и скорби (М. Мусоргский), нисходящая секунда и последующий за ней восходящий интервал средней величины напоминают интонацию вопроса, сомнения (Р. Вагнер, Ф. Лист и другие романтики), восходящая кварта воспринимается как символ волевого утверждения, порыва (А. Скрябин) и т. п.

М. Хайдеггер утверждал, что любое произведение искусства обладает символической природой.

Так, изображённая на картине В. Ван Гога пара крестьянских башмаков приобретает новый смысл, выступая символом и зримым воплощением простых отношений мира, его «спокойствия и надёжности». Это и есть «глубинные основы бытия», которые, по Хайдеггеру, «не поддаются логическому описанию и разъяснению» и могут быть схвачены в своей полноте только с помощью искусства. Здесь воплощается истинное отношение к вещи как к чему-то родному, согретому человеческим теплом и потому отдающему это тепло обратно человеку. Простые вещи – это попутчики жизни, несущие в себе все волнения, радости и страхи. Символ в искусстве представляет собой такую структуру значения, когда один смысл (первичный, буквальный, прямой) означает в то же время и другой смысл (вторичный, косвенный, иносказательный), который можно понять только через первый[118].

---

[118] Хайдеггер считал основным пороком современной науки отождествление бытия с сущим, с эмпирическим миром вещей и явлений. Он стремился раскрыть «смысл бытия» через рассмотрение человеческого бытия. Вместе с тем доступ к пониманию бытия возможен лишь через «здесь-бытие», которое непосредственно открыто нам, ибо оно «суть мы сами». Для характеристики истинного мышления Хайдеггер употреблял термин «вслушивание», потому что бытие нельзя созерцать, ему можно только внимать. «Здесь-бытие» организуется своей конечностью, отношение к которой обозначено Хайдеггером как «забота». Определяя «заботу» как «бытие-в-мире», он тем самым стремился подчеркнуть отличие «здесь-бытия» от традиционного понятия «субъект», поскольку последний характеризуется как противоположность объекта: «здесь-бытие», напротив, являет собой соотнесённость, нерасчленённость, целостность субъекта и объекта.

Механизм, с помощью которого знак воздействует на человека специфическим знаковым образом, нельзя понять без уяснения природы значения. Несмотря на то, что по этому вопросу существуют разногласия, большинство авторов всё же склонно толковать значение как некоторое отношение между элементами знаковой ситуации.

Знак, как уже говорилось, обладает значением в том случае, если адресат в состоянии определить денотат, представленный в коммуникативном процессе данным знаком. Вот почему термин «значение» можно охарактеризовать в первом приближении как отношение материального носителя сообщения к предмету обозначения. Однако отношение обозначения между денотатом и материальным носителем информации никогда не может возникнуть само по себе. Оно устанавливается только тогда, когда в связь «денотат – знак» включается субъект, причём для успешного осуществления этой связи в сознании индивида должно иметься как отражение вещи, выполняющей роль знака, так и идеальный образ предмета обозначения.

Как правило, жизненный опыт каждого человека даёт возможность накопить богатую социальную, эстетическую информацию. У индивидов с развитым художественным мышлением эта информация приобретает черты художественно-образные. В сложном и длительном процессе социального, эстетического и художественного воспитания индивид постепенно осваивает интерсубъективные отношения обозначения, связывающие специфические представления о мире с теми или иными знаками или группами знаков. Вот почему под значением функционирующего в искусстве

знака в нашем исследовании подразумевается некая *идеальная связь, устанавливаемая субъектом между отражением материального носителя сообщения и образным представлением о тех сторонах действительности, которые кодируются с помощью данного знака.*

Будучи идеальным, значение образует план содержания художественного произведения, а материальная плоть знака – план его формы. Однако думать, что содержание произведения искусства есть простая сумма значений, было бы столь же неправильно, как и представлять себе форму произведения искусства в виде механической суммы материальных частиц – носителей художественной информации. Ибо всякое полноценное произведение искусства – не бесформенный конгломерат знаков различного типа, а некоторое целостное образование, все моменты которого соединены в стройную систему. Вот почему к определениям содержания и формы, полученным в аспекте субстанциальном и гносеологическом, нам следует добавить трактовку, вытекающую из семиотического подхода. Взятое под этим углом зрения, *содержание* есть не только идеальная сторона художественного целого или действительность, отражённая сквозь призму мировидения художника, но также и *идейно-эмоциональная, чувственно-образная сфера значения и смысла.* То же самое можно сказать и о форме. Будучи конкретным способом существования отражённой в произведении действительности и его предметно-физической, вещественной стороной, *форма* есть не что иное, как *целостная система материально-выразительных средств – носителей художественной информации.*

Раздел 4
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ОБЩЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ

В процессе осмысления природы художественного произведения, его сущности и функций важная роль принадлежит *аксиологическому*[119] подходу. Это связано с тем, что в современной эстетической литературе получил широкое распространение заслуживающий серьёзного внимания взгляд на произведение искусства как на *особое единство субъекта и объекта*, выходящее за рамки субстанциального параметра и реализующееся в *ценностном отношении*, в социальной значимости художественного произведения для общества и индивида. Художественное произведение рассматривается сегодня как единство *ценностного объекта* и *собственно ценности*. Оно есть объект не только *вещно-физического* или *материально-идеального*, но значительно более сложного, *культурно-ценностного* порядка.

---

[119] Аксиология – это теория ценностей. Она представляет собой философское учение об их природе, об их месте в реальной действительности, о связи различных ценностей с социальными и культурными факторами, со структурой личности.

Будучи социальной формой движения материи, общественная жизнь по своему существу представляет собой всё многообразие человеческой жизнедеятельности, различные виды практической и духовной активности людей. Внутренним же побудителем активности человека является потребность. *Потребность – это нужда или недостаток в чём-либо необходимом для поддержания жизнедеятельности организма, человеческой личности, социальной группы или общества в целом.* А *ценность* как раз и *есть то, что может быть объектом влечения, стремления и интереса.*

Надо сказать, что детальное осмысление понятия ценности составляет немалую теоретическую трудность. Многое здесь ещё не устоялось и находится в стадии активных поисков, обсуждений и дискуссий. В 1970-х годах в нашей отечественной философской литературе доминировало мнение В. П. Тугаринова о том, что ценности суть предметы, явления и их свойства, которые нужны (необходимы, полезны, приятны и пр.) людям определённого общества, класса и отдельной личности в качестве средств удовлетворения их потребностей и интересов. Узловыми моментами этой позиции были утверждения о том, что «материальные блага» и «материальные ценности» имеют один смысл, что «ценное» и «полезное» – вполне адекватные понятия и что ценностью, следовательно, является любой предмет, обладающий способностью удовлетворять те или иные потребности субъекта.

Вскоре, однако, выяснилось, что *ценность вещи не тождественна самой вещи.* Вещь – только носитель ценности, необходимое условие её объективного существования. Недопустимо отождествлять

фактическую «плоть» пространственно-временного причинно-следственного явления как носителя ценности с самой этой ценностью, т. е. с некой «душой» блага как феномена культуры.

Некоторые исследователи, склонные трактовать ценность как телеологическую, нормативную категорию, пришли к выводу о том, что ценности – это своеобразные *цели*, к которым стремятся люди, и *идеалы* общественной, а на этой основе, и личной деятельности. Конечно, в известном отношении ценности указывают на человеческое, социальное и культурное значение определённых общественных явлений, отсылающих к миру желаемого и должного. В своей главной тенденции они являются своеобразной формой отношения к тем предельным возможностям, от осознания которых нередко зависит способность индивида мечтать, заглядывать в будущее и сохранять память о лучшем наследии прошлого. Однако ценности и цели, ценности и идеалы отождествлять ни в коем случае нельзя. Цели и идеалы могут быть только *носителями* ценности, а это уже совсем другое дело.

Строго говоря, *ценность есть отношение*, и главным центром этого отношения является субъект.

Известно, что само понятие об отношении возникает как результат сравнения любых двух предметов или явлений (т. е. членов отношения) по выбранному или заданному основанию сравнения. Например, сравнение по величине порождает понятие о числовых отношениях, сравнение по времени появления и исчезновения – понятие о временных отношениях. Аналогично складываются понятия о любых отношениях, в том числе и, имеющих ценностный характер.

Исключительно важной философской проблемой является вопрос об онтологическом статусе отношений, который можно сформулировать так: если существуют *A* и *B*, находящиеся между собой в отношении *R*, то существует ли само *R* и в каком смысле можно говорить, что *R* существует?

Реальность отношений можно понимать в том смысле, что если основание сравнения не произвольно (если оно действительно укоренено в сравниваемых явлениях), то отношение, как результат сравнения по данному основанию, также не произвольно. Его онтологический статус в данном случае выражается в существовании основания (при этом само отношение можно рассматривать как свойство этого основания).

Понимание единства вещи и отношения приводит к необходимости считать, что вещи не более реальны, чем отношения, поскольку реальная природа свойств вещи может обнаружить себя лишь в отношении, во взаимодействии, в связи с другими предметами и явлениями. О телах вне всякого отношения к другим телам, как известно, вообще ничего нельзя сказать.

Кроме того, выяснилось, что *полное отождествление ценностей с полезным, выгодным, удобным ошибочно.* Полезное – это категория *праксиологическая*, а не *аксиологическая.* Оно представляет собой *позитивное значение одного объекта для другого объекта*, тогда как ценность есть *значение объекта для субъекта.*

Полезным предмет может быть и для растения, и для животного, а ценным только для человека. Солнечный свет и тепло, например, полезны (пригодны) для роста и развития растений. Свет нужен

им для образования хлорофилла – зелёного пигмента, с помощью которого растения улавливают энергию солнечного света и осуществляют фотосинтез. Не удивительно, что они «стремятся» к свету: есть даже специальное понятие «тропизмы растений» – т. е. направленные ростовые движения (изгибы) и ориентация под воздействием физических, химических или биологических факторов окружающей среды. К тому же, ценность как феномен специфически культурный, совершенно неизвестна и жизни животных. «Скажем, – писал М. С. Каган, – пища для человека – как и для животного, что весьма показательно! – полезна, а носительницей ценности она становится только тогда, когда её принятие соотносится с человеком не как с объектом-организмом, а как *с субъектом религиозной, политической, обрядовой, эстетической деятельности,* – скажем, как ритуальное вкушение хлеба и вина, как поднесение уважаемому гостю хлеба-соли, как еда на поминках, на церемонии дипломатического приёма; ценностный смысл имеет и описание еды, но не в кулинарных или медицинских книгах, а в произведениях искусства, создающих её художественно-образное осмысление, – вспомним хотя бы оргии великанов в романе Ф. Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль", или культ обжорства в трагикомической повести Н. Гоголя "Старосветские помещики", изображение драматической трапезы в "Тайной вечере" Леонардо или плотоядного завтрака в портрете Алексея Толстого, написанном П. Кончаловским»[120]. Ценностная

[120] *Каган М. С.* Философская теория ценностей. – СПб., 1997. – С. 76–77.

оценка и оценка утилитарная, – отмечал М. С. Каган, – «могут совпадать по своему “знаку”, положительному или отрицательному, а могут расходиться и даже противоречить друг другу», поскольку «вещь может быть полезной и некрасивой или красивой и бесполезной»[121]. Практически об этом же писал и А. В. Гулыга: «Утилитарная оценка (суждение типа “Этот предмет мне полезен”) и отнесение к ценности (“Этот предмет мне дорог”) – два различных подхода к действительности, подчас связанных, а порой резко противоположных друг другу»[122].

Ценность – это положительная или отрицательная значимость явлений окружающего мира для человека (социальной группы, общества в целом), определяемая не их свойствами самими по себе, не их, стало быть, экзистенциальными и качественными характеристиками, а их вовлечённостью в сферу человеческой деятельности, в сферу интересов и потребностью людей.

Обширный мир ценностей подразделяют на два основных вида или типа. К первому – относят так называемые *предметные* ценности, а ко второму – *субъектные* ценности (или ценности сознания).

«Предметными» ценностями являются: естественные благо и зло, заключённые в природных богатствах и стихийных бедствиях; социальные благо и зло, содержащиеся в общественных явлениях; культурное наследие и предметы религиозного поклонения; моральные добро и зло, заключённые в действиях людей; эстетические харак-

---

[121] *Каган М. С.* Философская теория ценностей. – С. 81.
[122] *Гулыга А. В.* Принципы эстетики. – М., 1987. – С. 34.

теристики природных, социально-культурных явлений и т. п.

К «субъектным» ценностям относят положительную или отрицательную значимость явлений общественного и индивидуального сознания. Ценности этого типа неразрывно связаны со способами и критериями оценок и различных (нравственных, эстетических, художественных и др.) предписаний. «Субъектные» ценности, как и ценности «предметные», могут служить объектами аксиологической оценки, эстетической и художественной деятельности. При этом не следует забывать, что «субъектными» ценностями служат *не сами* чувства, вкусы, идеалы и другие элементы сознания, а их *значимость* для человека и человечества. Основная функция «субъектных» ценностей состоит в том, что они осуществляют необходимую социальную регуляцию различных видов деятельности. «Субъектные» ценности усваиваются людьми, создавая специфическую основу структуры личности. Они обеспечивают формирование последней и поддерживают нормативный порядок в обществе.

К примеру, нормативная, предписательно-оценочная сторона эстетического сознания включает в себя ценностные ориентации, императивы, нормы (идеальные образцы), установки и т. п.

Ценностные ориентации – это важнейшие элементы внутренней структуры личности, отграничивающие значимое (существенное) от незначимого (несущественного) для данного человека, социальной группы, типа культуры. Они проявляются в склонностях и пристрастиях к эстетическим ценностям определённого круга. Ценностные ориентации выявляются в системе предпочтений ин-

дивида и свидетельствуют о том, что он считает подлинными эстетическими ценностями, а что – мнимыми. Ценностные ориентации обнаруживают тесную связь с такими элементами эстетического сознания, как эстетический вкус и эстетический идеал.

Императивы – это общезначимые предписания, требования, запреты, безусловные принципы поведения. Они указывают, как нужно поступать, чтобы получить необходимый результат, и чего делать не следует, чтобы избежать нежелательных последствий.

Показательно в этом смысле требование выдающегося французского композитора, крупного мастера и знатока клавирного искусства конца XVII – начала XVIII века Франсуа Куперена добиваться «изящества исполнения» в полном соответствии с господствовавшим в то время светским этикетом. Независимо от того, что играет клависинист, он ни в коем случае не должен «гримасничать», делать размашистых движений. Его поведению за инструментом должны быть присущи изысканные манеры, строгий и безупречный вкус. Исполнение должно сопровождаться приветливой улыбкой, обращённой к слушателям. Одним словом, исполнительский императив Куперена несёт на себе печать аристократического миросозерцания.

Вообще теория эстетического вкуса времён Людовика XIV опиралась на множество правил, обусловленных светскими приличиями. В поэзии, например, отчётливо разделялись «высокие» и «низкие» выражения, вследствие чего известная переводчица античных авторов мадам Дасье вместо слова «осёл» вынуждена была писать «терпеливое и сильное жи-

вотное». А знаменитого живописца Ж. Б. Грёза, обращавшегося в своём творчестве к жизни и быту третьего сословия, даже исключили из Академии как изображавшего «предметы низкие и несовместимые с достоинством искусства».

Поставленный Альфредом де Виньи в 1829 году на парижской сцене «Отелло» Шекспира не имел успеха. Причина была в том, что актёры на сцене произносили слова «носовой платок». Примеры английской чопорности и без того слишком хорошо известны. В России таких фактов тоже хоть отбавляй. А. С. Пушкин, например, в своих «Записках» с возмущением сообщает, что один из критиков осудил слово «корова», а другие считают недопустимым употребление таких слов, как «усы», «визжать», «вставай», «ого» и т. д.

И ещё один пример. По свидетельству Г. Спенсера, у индейцев Ориноко женщина без малейшей тени смущения могла выйти совершенно обнажённой; но она никогда не решилась бы нарушить благопристойность до такой степени, чтобы показаться не раскрашенной (без «грима», без «косметики»).

Нормы (идеальные образцы) – это эталоны, воплощающие конкретизированное представление о совершенстве. Они играют роль критериев того, что является социально признанным в данном обществе, типе культуры. С помощью эталонов и идеальных образцов строятся системы нормативного контроля. Они призваны указывать на «лучшее» и пояснять, на что предписано ориентироваться. Думаю, многим из вас приходилось наблюдать, как профаны равнодушно проходят мимо картины, пока кто-нибудь из сведущих в живописи людей не обратит на эту вещь своего внимания...

Установки – это состояния предрасположенности субъекта к некой активности в определённой ситуации. Установка может характеризовать общую доминирующую направленность личности, а может проявляться только в её предрасположенности к восприятию или оценке конкретного объекта, или только в готовности к определённым практическим действиям. Дитя охотнее примет лекарство, если мать, не поморщившись, предварительно попробует его и скажет, что оно очень вкусное. Интерес публики к художественному произведению многократно возрастёт, если станет известно, что оно создано крупным писателем, скульптором или живописцем. И это естественно. Бывали, однако, случаи, когда произведение ценится, покуда считается работой знаменитого художника или предметом старины. Но как только окажется, что оно ошибочно приписывалось знаменитому автору или прошлым эпохам, его «обаяние» начинает быстро ослабевать[123].

Как-то некто Михаил Гольдштейн выдал своё сочинение за якобы найденную им «симфонию неизвестного украинского композитора». Симфония неожиданно привлекла большое внимание. Тогда Гольдштейн вспомнил, что ему когда-то рассказывали о помещике Овсянико-Куликовском, который содержал небольшой оркестр (это был дед известного русского литератора и лингвиста Дмит-

---

[123] Характеризуя аналогичные явления в культуре, С. Аксёненко пользуется понятием «договорные ценности», которые в основном образуются стихийно, но могут быть и результатом лоббирования, откровенного, целенаправленного и вполне осознанного воздействия на людей (См.: *Аксёненко С. И.* Договорные ценности. – Киев, 2009).

рия Николаевича Овсяннико-Куликовского), и симфония тут же «обрела автора». На вопрос журналистов является ли это «произведение» единственным сочинением Овсяннико-Куликовского, Гольдштейн высказал «предположение», что это уже 21-я симфония украинского композитора (!). «Гипотеза» была принята безоговорочно и симфония с молниеносной быстротой получила широкую известность. Её играли в Киеве, Москве, Ленинграде, записали на пластинку в исполнении заслуженного коллектива РСФСР симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского. Музыковеды принялись за статьи и диссертации о симфонии, объявив её «замечательным образцом раннего украинского симфонизма», а в Большой советской энциклопедии даже появилась небольшая статья о «композиторе» Овсяннико-Куликовском.

В зависимости от специфики своего содержания ценности бывают этическими, эстетическими, художественными, религиозными, политическими и т. д. В зависимости же от уровня и широты охвата они могут быть личностными, семейными, классовыми, национальными или общечеловеческими.

Многие полагают, что понятие «художественная ценность» вполне адекватно понятию «произведение искусства». Это не совсем так, хотя действительную, органическую взаимосвязь этих понятий отрицать, конечно, невозможно. Произведение искусства – это, прежде всего *носитель* художественной ценности, а художественная ценность – его социокультурная, общественная *значимость*. Художественная ценность определяется *набором свойств, качеств, уникальных особенностей про-*

изведения, которые и позволяют ему быть опознанным как предмет и факт искусства. Никакие другие факторы – ни время его происхождения (возраст), ни авторство (знаменит автор или нет), ни принадлежность к тому или иному художественному направлению или стилю (традиционному, апробированному или новейшему, экспериментальному), ни история экспонирования произведения в знаменитых галереях, коллекциях или музеях, ни сведения о том, сколь именитыми были его владельцы и т. д., строго говоря, в *художественную ценность не входят*, не образуют её и ни при каких обстоятельствах не заменяют. Если в жизни и встречается обратное, то чаще всего вследствие подмены эстетических отношений теми или иными конъюнктурными соображениями, товарно-денежными, рыночными и другими отношениями, никак не связанными с сутью искусства.

Эстетическая ценность произведения искусства является одним из компонентов его художественной ценности. Правильнее было бы даже сказать, что художественная ценность есть некое *интегративное качество произведения искусства*, в котором, по оценке М. Кагана, «сплавлены, нередко противоречиво соотносящиеся друг с другом, его *эстетическая* ценность и *нравственная*, и *политическая*, и *религиозная*, и *экзистенциальная*»[124].

По мнению значительной части американских теоретиков 60-х и 70-х годов XX столетия эстетическая ценность произведения искусства – это его основная (существенная) ценность. Она состоит

---

[124] *Каган М. С.* Философская теория ценностей. – С. 129.

в способности возбуждения (эвокации) эстетического переживания, которое является критерием эстетической ценности произведения и даже единственным (!) обоснованием высказываемых о нём оценочных суждений.

Эти идеи отстаивали сторонники так называемого перцептуализма (аналитического эмпиризма), суть которого сводится к убеждению, что без использования категории «эстетический опыт» определение искусства получить нельзя. Перцептуалисты (М. Бердсли, В. Олдридж, Дж. Стольниц и др.) полагали, что дефиницильными (определяющими) чертами искусства можно считать лишь его эстетические свойства (качества и ценности). Эти свойства познаются путём непосредственного (специфически эстетического) восприятия, ибо эстетические ценности по своей природе перцептуальны (т. е. непосредственно воспринимаемы).

Монро Бердсли, например, пришёл в выводу, что ни реди-мейды Дюшана, ни изделия концептуалистов произведениями искусства считать нельзя, поскольку они не способны вызвать эстетическое переживание. Признание их художественными произведениями только потому, что они находятся на выставке, было бы проявлением «интеллектуальной трусости». С таким же успехом следовало бы отнести к сфере искусства экспонаты торговой выставки или научного музея. Произведения искусства отличаются от обычных утилитарных предметов тем, что их восприятие сопровождается особым (эстетическим) переживанием, которое может быть только «удовольствием самим в себе». Способность вызывать эстетический опыт – единственное свидетельство их эстетической ценности.

Правда, теоретики авангарда и поставангарда, как в своих программных декларациях, так и в художественной практике, нередко оспаривают эстетическую природу искусства. Они полагают, что эстетическое не является ни необходимым, ни достаточным условием художественного статуса и ссылаются при этом на существование скандально известных произведений современного искусства, полностью или почти полностью лишённых эстетических достоинств. Не удивительно поэтому, что некоторые исследователи в США (Р. Раднер, К. Корсмейер, П. Киви, Н. Уолтерсторфф и др.) начали настаивать на необходимости различать художественные ценности, обусловливающие художественный статус произведения искусства, и эстетические ценности, якобы неспецифические для искусства и вообще для него не основные. Встречаются здесь и авторы, открыто критикующие концепцию эстетической природы искусства и считающие её ошибочной и устаревшей[125].

Одновременно с этим в эстетике США получила распространение и прямо противоположная точка зрения. Обобщая эстетические концепции так называемых эссенциалистов, Б. Дземидок пишет, что, по их мнению «эстетичность есть необходимое условие и единственная существенная и общая черта всех произведений искусства. Никому не удалось найти общих предметных свойств таких различных произведений искусства, как симфония, готический собор, кинокомедия, роман, абстрактная картина и греческая амфора. Поэтому по-

---

[125] Подробнее об этом будет сказано в разделе 8 настоящей книги.

чти общепризнанным стало мнение, что единственной общей чертой всех разнообразных произведений является способность стимулирования специфических переживаний, отличающихся от познавательных, религиозных, эротических и других внеэстетических переживаний. В этом единственная существенная ценность искусства – ценность эстетическая. Произведение искусства, лишённое эстетических ценностей, перестаёт быть произведением искусства, становясь явлением псевдохудожественного порядка»[126].

Главным содержанием любого истинного произведения искусства Ф. М. Достоевский считал красоту. Потребность в красоте обостряется именно тогда, когда человек *«наиболее живёт»*, т. е. пребывает в состоянии наибольшего разлада с действительностью, находится в поисках, в стремлении к чему-либо. Тогда-то в нём и развивается особая нужда, недостаток в гармонии и спокойствии, которые ему может дать только красота. В этом Достоевский видел и главную «пользу» искусства: оно полезно человеку не назиданиями и декларациями, а своей безупречной красотой. «Илиада» Гомера полезнее нашим современникам, чем все вместе взятые новомодные произведения. «Вековечная гармония», воплощённая в «Илиаде», может «решительно подействовать на душу. Наш дух теперь наиболее восприимчив, влияние красоты, гармо-

---

[126] *Дземидок Б.* Возможна и нужна ли философская теория искусства? // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. – Екатеринбург; Бишкек, 1997. – С. 27–28.

нии и силы может величаво и благодетельно подействовать на него, *полезно* подействовать, влить энергию, поддержать наши силы»[127].

«Искусство само по себе цель», – утверждал Достоевский, – оно органично присуще человеку и сопровождает его на протяжении всей личной жизни. По природе своей оно не может быть неактуальным и неполезным, хотя эта польза и неутилитарна «в смысле обыденной подмоги в жизни» и не всегда очевидна для разума. «Красота есть нормальность, здоровье. Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве – всегдашняя потребность красоты и высшего идеала её»[128]. «В том-то и признак настоящего искусства, что оно всегда современно, насущно-полезно. <...> Уклонения и ошибки могут быть, но, повторяем, они преходящи. Искусства же несовременного, не соответствующего современным потребностям и совсем быть не может. Если оно и есть, то оно не искусство; оно мельчает, вырождается, теряет силу и всякую художественность»[129]. Вот почему «первое дело: не стеснять искусство разными целями, не предписывать ему законов, не сбивать его с толку, потому что у него и без того много подводных камней, много соблазнов и уклонений, неразлучных с исторической жизнью человека. Чем свободнее оно будет развиваться, тем нормальнее разовьётся, тем скорее найдёт настоящий и *полезный* свой путь. А так как интерес и цель его одна с целя-

---

[127] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. – М., 1973. – С. 86.

[128] Там же. – С. 93.

[129] Там же. – С. 91.

ми человека, которому оно служит и с которым соединено нераздельно, то чем свободнее будет его развитие, тем более пользы принесёт оно человечеству»[130].

В статье, посвящённой литературно-критической деятельности Н. А. Добролюбова («Г.-бов и вопрос об искусстве»), М. Ф. Достоевский вступил в острую полемику с «утилитаристами», провозгласившими главной функцией литературы служение общественным идеалам, и в первую очередь, – с позицией основного литературного критика журнала «Современник» утверждавшего, что искусство должно служить человеку «прямой, непосредственной, практической и даже определённой обстоятельствами пользой». Достоевский был убеждён, что позиция «утилитаристов» содержит в себе опасность снижения значимости искусства до обыденной журналистики и строится на недооценке его сущности. Искусство действует на человека художественными средствами и исключает примитивный дидактизм. Одновременно с этим, он неодобрительно отзывался и о сторонниках «искусства для искусства», отстаивающих полную свободу, автономию и независимость художественной деятельности от каких-либо иных сфер общественной жизни. Отвлекаться от социальных и нравственных проблем, целиком замыкаться в мире автономной «чистой красоты», по его мнению, столь же неестественно, как и полностью подчиняться заранее сформулированным целям.

«Положим, – приводит пример Достоевский, – что мы переносимся в восемнадцатое столетие,

---

[130] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. – С. 92.

именно в день лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает; домы разваливаются; имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял – или имение, или семью». Несчастные лиссабонцы обезумели от ужаса, и хотя «им в эту минуту не до журналов», они надеются найти в вышедшем на другой день номере «Меркурия» известия о погибших и пропавших без вести, а вместо этого читают напечатанное на самом видном месте сочинение живущего здесь известного португальского поэта (Достоевский приводит далее стихотворение А. Фета, вызвавшее широкий отклик в российских литературных кругах и многочисленные пародии. – *Е. Г.*):

Шёпот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица.

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания и слёзы,
И заря, заря!..

«Не знаю наверно, – продолжает Достоевский, – как приняли бы свой "Меркурий" лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не

за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слушались под землёй такие трели, а колыхание ручья появилось в минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не оставалось охоты наблюдать –

В дымных тучках пурпур розы

или

Отблеск янтаря, –

но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни. Разумеется, казнив своего поэта (тоже очень не братски), они все непременно бы кинулись к какому-нибудь доктору Панглосу за умным советом (доктор Панглос – философ из сказки Вольтера, доказывающий, что всё на свете происходит к лучшему. – *Е. Г.*), и доктор Панглос тотчас и без большого труда уверил бы их всех, что это очень хорошо случилось, что они провалились, и что уж если они провалились, то это непременно к лучшему. И доктора Панглоса никто бы не разорвал за это в клочки; напротив, дали бы ему пенсию и провозгласили бы его другом человечества. Ведь так всё идёт на свете.

Заметим, впрочем, следующее; положим, лиссабонцы и казнили своего любимого поэта, – продолжал Достоевский, – но ведь стихотворение, на которое они все рассердились (будь оно хоть о розах и янтаре), могло быть великолепно по своему художественному совершенству. Мало того, поэта-

то они б казнили, а через тридцать, через пятьдесят лет поставили бы на площади памятник за его удивительные стихи вообще, а вместе с тем и за "пурпур розы" в частности. Выходит, что не искусство было виновато в день лиссабонского землетрясения... а поэт, злоупотребивший искусством в ту минуту, когда было не до того»[131].

Если всё общество озабочено разрешением какой-нибудь важной проблемы, если оно, к примеру, оказалось «на краю гибели», каждый, кто «сознаёт в себе человека и гражданина» будет занят «одним общим делом» по зову своего сердца: «Неужели ж тогда только между одними поэтами и литераторами не должно быть ни ума, ни души, ни сердца, ни любви к родине и сочувствия всеобщему благу?»[132]. Не согласиться с «утилитаристами» в этом случае совершенно невозможно, особенно если рассматривать их соображение о пользе не как требование, а только как пожелание («желание, *переходящее в требование*, по нашему мнению, есть уже непонимание основных законов искусства и его главной сущности – свободы вдохновения»)[133]. Но постоянно «предписывать искусству определённые цели», посягать на его свободу – «есть дикая и злая глупость». Писать в «Современнике» указы, требовать, чтобы художники рассуждали непременно «об этом, а не об этом – и ошибочно и бесполезно». Достоевский решительно возражал против ограничения искусства задачами об-

---

[131] Цит. по: *История* эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1969. – Т. 4, 1-й полутом. – С. 471–472.
[132] Там же. – С. 473.
[133] Там же. – С. 475.

личения, ибо «большей частью произведения обличительной литературы до того худы, что более вредны, чем полезны всеобщему делу...»[134].

Нельзя думать, что «искусство не имеет само по себе никакой нормы, никаких своих законов, что им можно помыкать по произволу, что вдохновение у всякого в кармане по первому востребованию, что оно может служить тому-то и тому-то и пойти по такой дороге, по которой вы захотите. А мы верим, что у искусства собственная, цельная, органическая жизнь и, следовательно, основные и неизменные законы для этой жизни. Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить»[135].

Надо сказать, что в природе до человека никаких ценностей не было и не могло быть. Ценности живут, облекаются плотью только в мире культуры и культуротворческой деятельности. Они, как уже было сказано, неразрывно связаны с человеком. Однако тот факт, что ценности нередко проявляются в соотношении с идеями и побуждениями людей, а также с их целями и идеалами, не означает, что можно было бы ограничиться выводом: ценности существуют только субъективно, как некие внутренние, психологические состояния. Это не так. Ценности объективны, и это обстоятельство нуждается в специальном рассмотрении.

Прежде всего, не следует смешивать понятия «объект» и «объективная действительность», с одной стороны, и понятия «субъект» и его «внутренний мир» (сознание) – с другой. Объект не тождествен объективной реальности, поскольку лишь

---

[134] *История* эстетики. – С. 473.
[135] Там же. – С. 475–476.

те существующие независимо от человека вещи становятся объектами, которые включаются в человеческую деятельность и начинают осваиваться субъектом предметно-практически, познавательно и как-то иначе. Со своей стороны субъект, т. е. некое «существо», наделённое активностью, самосознанием, свободой воли, уникальностью и проявляющее себя полимодально в виде личности, группы людей, конкретного социума или человечества в целом, – это одно, а внутренний мир этого «существа», т. е. индивидуальное или общественное сознание, сознание семьи, нации, класса и т. д., – это нечто другое.

Рассуждая о ценности как о значимости объектов окружающего мира для субъекта, мы не должны смешивать *объективное значение* и *личностный смысл*. «Объективное значение» существует для общества и признано общественно-исторической практикой. «Личностный смысл» – есть субъективное значение и является результатом «моего» собственного противостояния объекту.

Общественная ценность и личностный смысл могут совпадать по своему содержанию. а могут и не совпадать. Существует неодинаковая степень «осознанности» общественной ценности. Нельзя смешивать *общественную ценность* и *субъективные представления* о ней.

Всё это и даёт возможность провести чёткую грань между *оценкой* и *ценностью*. Осознание их различия имеет принципиальное значение для понимания всех узловых моментов обсуждаемой проблемы.

Оценка субъективна. Она существует в рамках внутреннего мира субъекта, является элементом

его сознания и представляет собой специфическое суждение о ценности предметов и явлений окружающей действительности. Оценку, следовательно, можно трактовать как *субъективное выражение ценности* этих предметов и явлений.

Ценность объективна. Она существует независимо от сознания субъекта и является объектом соответствующей оценки. Значимость объекта для субъекта детерминируется общим социальным контекстом определённой исторической эпохи и типом культуры. Вместе с тем объективность ценности весьма специфична, её нельзя смешивать с «онтологической» объективностью природного феномена и «гносеологической» объективностью истины. В первом случае объективность равна материальному, а во втором – является характеристикой знания, содержание которого не зависит от человека и человечества.

Объективность ценности – «аксиологическая объективность». На это обстоятельство обратили внимание Н. З. Чавчавадзе и М. С. Каган. Дело в том, что субъективное и объективное – категории соотносительные и переходящие друг в друга. Например, познание, раскрывающее истину постепенно, шаг за шагом, движется от субъективного к объективному, от более субъективного к менее субъективному. Формы существования весьма разнообразны и в системе субъект-объектных отношений, кроме двух основных элементов, есть и другие, производные от этих двух. Так, объект может существовать не только реально, но и в воображении, как некий мнимый конструкт. Образ объекта, возникающий в сознании человека, в принципе является таким же объектом, как и тот,

что был отражён. Правда, он не подлинный, не материальный, а идеальный и существует только в сознании, т. е. представляет собой психологическую модель реального объекта или *квазиобъект*.

Особое место в спектре субъект-объектных отношений занимает и ценность. По определению М. С. Кагана, она есть *субъективированный объект*, «ибо выражает она реальное отношение объекта к субъекту – то, что объект значит для субъекта, а не то, чем он является в его в-себе-и-для-себя бытии»[136]. При всём аксиологическом своеобразии ценности, её объективность проявляется особенно выпукло в сравнении с субъективностью оценки. И разве не существуют объективно в реальной жизни справедливость и добро, свобода и красота? Или, может быть, их вовсе не существует, и они представляют собой лишь несбывшуюся мечту, мираж, или плод воспалённого воображения? Если бывают субъективно обусловленные мнимые ценности (а что это бывает, доказывается всем длительным и трудным развитием человеческого познания), то должны же существовать и ценности подлинные, обусловленные объективно. Такие ценности, конечно же, существуют.

«Предметные» и «субъектные» эстетические и художественные ценности образуют *ценностные системы*, включающие в себя эстетико-культурные, художественные образования в их иерархической соподчинённости (прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, произведения искусства

---

[136] *Каган М. С.* Мир общения. – М., 1988. – С. 116.

различных эпох, видов, жанров и т. п.), а также способы и критерии нормативной, предписательно-оценочной стороны явлений эстетического и художественного сознания (императивы, идеалы, ценностные ориентации, установки и т. д.). При этом ценностные системы являются не просто суммой случайных эстетико-культурных форм, они высоко упорядочены, организационно и информационно взаимосвязаны и характеризуются такими свойствами, как универсальность, целостность, преобладание внутренних связей над внешними, способность к изменению и самовоспроизводству.

Каждая конкретная общественная форма (система жизнедеятельности, тип культуры) *характеризуется и своей ценностной системой.* Это особенно заметно в условиях культурной изоляции, которая в отдельных случаях может привести к беспрецедентному контрасту. Доказательством этому служит большой фактический материал, собранный в фундаментальном труде Ч. Дарвина «Происхождение человека». На острове Ява, например, жёлтая, а не белая девушка считалась красавицей; североамериканские индейцы восхищались только желтовато-коричневой кожей; а для негров – чем человек чернее, тем красивее. Шотландский путешественник Мунго-Парк подвергался насмешкам негров за белизну своей кожи и длинный нос (они казались неграм безобразными и неестественными).

Один житель Южного Вьетнама отзывался с большим презрением о жене английского посланника, говоря, что у неё зубы белые как у соба-

ки, а цвет лица розовый как картофельные цветы. Одна готтенготка, считавшаяся умопомрачительной красавицей, была до того толста, что, сидя на ровной земле, не могла встать и должна была «ползти на корточках до первой покатости».

«Спросите у северного индейца, что такое красота, – отмечал Ч. Дарвин, – и он ответит: широкое, плоское лицо, маленькие глаза, высокие скулы, три или четыре чёрные полосы на каждой щеке, низкий лоб, большой широкий подбородок, толстый крючковатый нос, жёлто-коричневая кожа и груди, висящие до пояса»[137]. Некоторые африканские племена растягивают мочки ушей до такой степени, что они достают плечи, другие – удлиняют шею и даже изменяют форму головы. Широко известны также неестественно малые размеры ног у китайской женщины, что достигается с помощью их бинтования полосками материи, начиная с младенческого возраста.

Ценностные системы имеют конкретно-исторический характер. Они развиваются, могут сменять друг друга или существовать параллельно. Иногда ценности продолжают сохранять своё значение и после гибели породившей их цивилизации – примером здесь может служить культура античности.

Ценностные системы вырабатывают свои собственные средства общения, хранения и передачи различных сообщений, социального опыта, культурных норм и традиций. Ценности культуры и искусства представляют собой специфические объекты, полноценное восприятие которых воз-

---

[137] *Дарвин Ч.* Происхождение человека и половой отбор // Собрание сочинений. – М., 1953. – Т. 5. – С. 620.

можно только при глубоком понимании данных типов культур, особенностей их языков. Их структурная организация, средства выражения смысла, отношения между ними и теми, кто их воспринимает, интерпретирует и использует, в разных культурах могут существенно отличаться друг от друга. Театр кабуки в Японии, яванский топенг, индийский катхакали в полной мере доступны только тем, кто имел продолжительный опыт погружения в соответствующую национальную культуру. В связи с этим нельзя не затронуть и проблему *эстетического вкуса* как способности оценивать явления действительности по их эстетическим качествам и свойствам.

Хорошо известно, что эстетический вкус человека раскрывается в его деятельности. Важные показатели здесь – то, как удовлетворяются эстетические потребности человека, какие эстетические ценности он сам производит, как он ориентируется в ценностном мире, что считает подлинными эстетическими ценностями, а что – их суррогатами и т. п.

Эстетический вкус – это объективное выражение меры культурно-эстетического развития личности. Попробуйте выдать себя за интеллигентного, высококультурного человека, если вы таковым не являетесь. Ваши ослиные уши обязательно вылезут не здесь, так там и тогда, когда вы будете прилагать отчаянные усилия, чтобы «прикинуться» личностью, имеющей высокоразвитый эстетический вкус. Чем выше уровень культурно-эстетического развития человека, тем совершеннее его эстетический вкус, и наоборот: чем ниже этот уровень, тем хуже развита способность человека вер-

но оценивать явления действительности по их эстетическим качествам и свойствам.

Эстетический вкус связан с такими характеристиками уровня культурно-эстетического развития, как *«эстетический горизонт»* и *«эстетический тезаурус»*. Горизонт – это поле зрения, охватывающее и обнимающее всё то, что может быть увидено из какого-либо пункта. В применении к мыслящему сознанию мы можем, следовательно, говорить об узости горизонта, возможности его расширения, об открытии новых горизонтов и т. д. «Эстетический горизонт» – это условная линия, ограничивающая эстетические явления природной и социальной реальности, доступные личности при данном уровне её культурно-эстетического развития. А близкое к нему понятие «эстетический тезаурус» представляет собой систематизированный набор данных эстетической области знания, выраженный ключевыми понятиями и позволяющий человеку ориентироваться в ней. Ёмкость тезауруса определяется объёмом знаний об эстетических ценностях, которые человек, по выражению психологов, «интериоризировал», т. е. сделал своим внутренним достоянием. И понятие «эстетический горизонт», и понятие «эстетический тезаурус» близки к понятиям «эстетический кругозор» и «эстетическая эрудиция». При этом «эстетический горизонт», скорее, относится к явлениям эмпирического характера, тогда как «эстетический тезаурус» – к явлениям логического типа.

Существуют *развитые* и *неразвитые* эстетические вкусы, а также вкусы *здоровые* и *извращённые*. Развитые и неразвитые вкусы отличаются друг от друга количественно, а здоровые и извра-

щённые – качественно. Вкус ребёнка может быть в основном здоровым, но недостаточно развитым. При этом здоровые вкусы способствуют верному пониманию эстетического объекта, а извращённые приводят к его искажённому отражению.

Существует и весьма непростая проблема *антиномии эстетического вкуса*[138], которая введена в эстетику И. Кантом. Антиномизм выражается в двух положениях, одно из которых образует тезис *(о вкусах не спорят)*, а другое – антитезис *(о вкусах спорят)*. Такое столкновение антиномических положений, как подчёркивал Кант, лежит в основе каждого суждения вкуса и не может быть устранено. Эта неустранимость связана с тем, что понятие, к которому в суждениях вкуса относят некий предмет внешних чувств, с необходимостью должно рассматриваться в двояком смысле, с двух неодинаковых позиций. С одной стороны, суждение вкуса – только *частное* суждение, связанное с чувством удовольствия. Значимость такого суждения ограничивается субъектом: каждый имеет свой вкус, и то, что для одного – предмет эстетического наслаждения, для другого им может и не быть. В суждениях вкуса мы не определяем предмет, а лишь обсуждаем его по принципу формальной (субъективной) целесообразности; оно не является познавательным и имеет дело с предмета-

---

[138] Антиномизм – это особый метод философствования, включающий в себя принцип изложения конкретных выводов в форме парадоксов и противоречий между одновременно доказуемыми суждениями. Кант констатировал антиномизм рассудка, благодаря чему рассудок неизбежно запутывается в собственных сетях.

ми внешних чувств совсем не для того, чтобы определить *понятие* о них для рассудка. С другой же стороны, в суждении вкуса, по Канту, имеется и более широкое представление о предмете, в основе которого *неизбежно* (и *для каждого*) должно лежать такое *понятие*, которое не может быть *определено* через созерцание и посредством которого *ничего не познаётся*. Кант здесь имел в виду понятие о «вещи в себе»; это – трансцендентное понятие о *сверхчувственном*, лежащем в основе *явления* как предмета внешних чувств. Оно составляет основу *всякого* чувственного созерцания, однако не может быть определено теоретически.

Соображениями о том, что тезис и антитезис обоснованы, но *в разных отношениях*, указанная антиномия и разрешается. Всё дело в том, писал Кант, что «понятие, на котором должна основываться общезначимость суждения, мы в обоих противоречащих суждениях берём в одинаковом значении и, тем не менее, высказываем о нём два противоположных предиката. Поэтому в тезисе следовало бы сказать: суждение вкуса не основывается на *определённых* понятиях; в антитезисе же: суждение вкуса всё же основывается на понятии, хотя и *неопределённом* (а именно на понятии о сверхчувственном субстрате явлений); и тогда между ними не было бы никакого противоречия»[139]. Кант, следовательно, хотел показать, что тезис и антитезис в суждении вкуса только «по видимости» противоречат друг другу. Они взаимно не исключают друг друга и могут существовать вместе,

---

[139] *Кант И.* Сочинения: В 6 т. – М., 1966. – Т. 5. – С. 361.

так как *диспутировать* о вкусах (решать вопрос с помощью строгих доказательств), по Канту, можно было бы только на основе *определённого* понятия, а *спорить* о них (притязать на необходимость согласия других с данным суждением) вполне возможно и на основе *неопределённого*[140].

И, наконец, мы не можем не коснуться проблемы *истинности или ложности эстетической оценки*. Правда, некоторые исследователи считают, что такой проблемы не существует, так как истина и ценность совершенно различные понятия, и даже понятия, никак не связанные между собой. Есть ли смысл, говорят они, спорить о том, чьё мнение о человеческой красоте ближе к истине – мнение негра, европейца или китайца?

Что можно сказать по этому поводу? Очевидно, что здесь смешиваются совершенно различные вещи. Во-первых, споры о том, какие расы – негроидная, европеоидная или монголоидная – имеют более истинные представления о красоте, действительно лишены смысла: красота человека относительна и содержит в себе лишь зёрна абсолютного. Во-вторых, ещё раз подчеркнём, что мы собираемся вести речь не об истинности *ценности*, а об истинности *оценки*. Разница весьма существенна, не так ли? Сами по себе ценности бывают подлинными или мнимыми (последние, по сути дела, ценностями не являются). Они не истинны и не ложны. А вот *представления* и *суждения* о них таковыми являются, поскольку человек вполне может

---

[140] Таким понятием, кстати сказать, Кант считает и *художественный образ* или *эстетическую идею*, которая характеризуется им как *«необъяснимое»* представление воображения.

заблуждаться относительно того, какая «ценность» ему противостоит – подлинная или мнимая.

Субъективное выражение ценности может быть истинным или ложным. Чаще всего неадекватное воспроизведение эстетического или художественного объекта в человеческом сознании становится следствием невысокого уровня культуры, неразвитого вкуса или отсутствия должного кругозора. Но известны и другие случаи, когда решающую роль здесь играют особенности эстетической позиции, сильные личные пристрастия, склонности и предпочтения. Вольтер называл Шекспира пьяным дикарём, неуклюжим канатным плясуном, паяцем в лохмотьях, жалкой обезьяной. Резкие отзывы современников вызывало творчество Л. ван Бетховена. Вот, например, что писал Л. Шпор о его Девятой симфонии: «Четвёртая часть 9-й симфонии мне кажется до такой степени чудовищной и неизящной и в передаче оды Шиллера до того тривиальной, что я никак не могу понять, как мог написать её такой гений , как Бетховен; я нахожу в ней новое подтверждение того, что я заметил ещё в Вене, именно: Бетховену недостаёт эстетического образования и у него не развито чувство прекрасного»[141].

Не думаю, что с мнением Вольтера о Шекспире, как и с мнением Шпора о Бетховене, согласятся все остальные люди. Так что же, – этим вопросом задаётся и Л. Н. Столович в своих трудах о природе эстетической ценности, – будем считать, что каждый прав по-своему? Нет, правы, конечно, другие люди. И в качестве критерия истины здесь высту-

---

[141] Цит. по: *Саккетти Л.* Эстетика в общедоступном изложении: В 2 т. – СПб., 1905. – Т. 1. – С. 39.

пает социально-историческая, эстетическая практика человечества, поскольку в истории развития культуры уже было неоднократно доказано, что сочинения Бетховена и Шекспира по праву входят в сокровищницу мирового искусства и обладают безусловной общественной значимостью.

Но здесь существует тонкость, которую нельзя не учитывать. Дело в том, что оценка включает в себя не только *гносеологический* аспект, но и собственно *аксиологический*. В рамках первого из них, т. е. в рамках гносеологического аспекта, ценностное значение, детерминированное общим социально-культурным контекстом определённой ценностной системы, действительно может отражаться адекватно или неадекватно. Что же касается второго, аксиологического аспекта, то его функциональная роль совершенно иная. В рамках второго аспекта субъект лишь устанавливает ценность объекта, «придаёт» ему определённый смысл, ибо аксиологическое суждение есть лишь психологический процесс *отнесения* к ценности. Прав был, по-видимому Кант, когда утверждал, что такие свойства как *незаинтересованность (бескорыстность)* и *иррациональность (внепонятийность)* делают суждения вкуса недоказуемыми и неопровержимыми. Поэтому мы присоединяемся к мнению М. С. Кагана о том, что «отнесение к ценности происходит *на основе переживания, производится духовным чувством человека и ни в какой сторонней проверке не нуждается* – изменить эстетическую, нравственную, религиозную оценку может только само переживание, иное суждение совести, вкуса, религиозного чувства: потому оценку "прекрасно!", "высоконравственно!", "священно!" и т. п. нельзя *опровергнуть*, её можно только *отверг-*

нуть, если она вынесена другим лицом, или *изменить*, если это сделано собственным переживанием, которое нашло красоту, справедливость, священность в другом предмете, в другом действии, в другом обряде, в другом произведении искусства»[142].

Ещё сложнее найти решение там, где сопоставляются различные системы жизнедеятельности и типы культуры. С точки зрения культурно-исторического релятивизма немецкого философа и историка культуры Вильгельма Дильтея такое решение, например, в принципе невозможно. Дильтей и его многочисленные последователи провозгласили множественность равноправных ценностных систем. *Релятивизм в теории ценностей означает такую позицию, в соответствии с которой нет никаких общезначимых ценностей,* ценно только то, что там или тут в те или иные времена признавалось каким-то конкретным социумом, какой-то конкретной группой людей. Такой подход исключает правомерность даже самой постановки вопроса о соотношении разных иерархий ценностей, признаваемых различными группами людей. Но в ситуации, в которой всё одинаково (и с одинаковым правом) ценно, как справедливо заметил Н. З. Чавчавадзе[143], разговоры о ценностях вообще становятся бессмысленными. Общезначимые, общечеловеческие эстетические и художественные ценности конечно же существуют, и развитие эстетической теории в дальнейшем обязательно приведёт к подробному логическому обоснованию критериев, позволяющих сопоставлять различные системы жизнедеятельности и типы культуры.

---

[142] *Каган М. С.* Философская теория ценностей. – С. 80.

[143] См.: *Чавчавадзе Н. З.* Культура и ценности. – Тбилиси, 1984.

Раздел 5
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Итак, содержание произведения искусства существует в нём самом, а не вне его; одновременно с этим оно неотрывно от внутреннего мира субъекта и существует в сознании. Как разрешить этот парадокс?

В современной эстетике утвердился подход к произведению искусства как к центральному элементу в системе художественной культуры, в которой всё более рельефно выделяются три относительно самостоятельные сферы, образующие коммуникативную подсистему. Первым её звеном является процесс художественного творчества, вторым – само произведение искусства и третьим – художественное восприятие.

Это даёт возможность рассматривать произведение искусства, с одной стороны, как результат труда художника, *продукт творческой деятельности*, а с другой – как *объект художественного восприятия*.

Такой подход в принципе правилен, но всё же весьма условен: в нём жёстко «разведены» процесс художественного производства (создание произведения искусства) и процесс художественного

потребления (акт его восприятия). А между тем – это хорошо известно экономической науке – производство и потребление взаимосвязаны и зависят друг от друга. Производство есть непосредственно также и потребление, поскольку процесс производства немыслим без потребления рабочей силы и средств производства; и наоборот, потребление непосредственно есть также и производство, ибо потребление продуктов питания, например, сопровождается производством жизненной энергии, массы тела и т. д. Анализируя взаимообусловленность производства и потребления, К. Маркс писал: «Продукт получает последнее завершение только в потреблении. Железная дорога, по которой не ездят, которая не используется, не потребляется, есть железная дорога только в [возможности], а не в действительности <...> только в потреблении продукт становится действительным продуктом. Например, платье становится действительно платьем лишь тогда, когда его носят; дом, в котором не живут, фактически не является действительным домом. Таким образом, продукт, в отличие от простого предмета природы, проявляет себя как продукт, *становится* продуктом только в потреблении <...> продукт есть [результат] производства не просто как овеществлённая деятельность, а лишь как предмет для деятельного субъекта»[144].

Произведение искусства является продуктом не только общественного производства, но и общественного потребления. Оно создаётся для восприятия и вне этой цели утрачивает свой социальный

---

[144] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. – 2-е изд. – Т. 46. – С. 27–28.

смысл. Произведение искусства получает завершение лишь в контакте с воспринимающим субъектом, воссоздающим идеальный план художественного целого. Книга, которую не читают, которая не используется, есть художественное произведение в возможности, а не в действительности. Она проявляет себя как продукт художественного производства, *становится* продуктом только в акте потребления, в процессе художественного восприятия.

Произведение искусства обладает двумя, казалось бы, противоположными качествами. Оно есть неприкосновенная вещь, обусловленная создавшим её автором. Вместе с тем произведение обращено к тому, кто, оставаясь отстранённым, не вмешивается в его неприкосновенную плоть, ни слова, ни краски, ни звука не изменяя, способен дополнять, дорабатывать, домысливать его.

Произведение искусства является результатом деятельности художника, это, прежде всего, но оно также является результатом деятельности воспринимающего субъекта. Последнее порождает ряд интересных вопросов о способе существования идеального плана художественного целого. Мы сталкиваемся здесь с определёнными трудностями. Одна из них состоит в необходимости осмыслить следующее противоречие: идеальный план произведения искусства одновременно и зависит, и не зависит от сознания воспринимающего субъекта. Как идеальное, духовное, содержание произведения искусства тождественно восприятию, воссоздаётся лишь в сознании адресата и неотрывно от человеческого мозга. В этом смысле идеальный план *зависит* от сознания субъекта.

С другой же стороны, идеальный план произведения искусства не тождествен художественному восприятию. В противном случае нам пришлось бы свести содержание, например, Пятой симфонии Шостаковича к крайне обеднённому восприятию иного дилетанта, не способного из-за недостатка музыкального опыта проникнуть в образный строй этого сочинения. И в этом смысле идеальный план *не зависит* от сознания субъекта, воспринимающего художественное произведение.

Своеобразная зависимость содержания произведения искусства не только от автора, но и от воспринимающего известна давно. Судьба произведения искусства во многом зависит от того, кто и как его воспринимает, – утверждали ещё Д. Юм и Ш. Баттё. Родоначальник герменевтики Ф. Шлейермахер подчёркивал, что произведение искусства есть живая, самоорганизующаяся система. Его форма всегда рассчитана на определённый тип распредмечивания. Воспринимающий должен обладать творческими способностями и даже некой адекватной конгениальностью. А. А. Потебня – автор ряда оригинальных филолого-лингвистических концепций в русской эстетике – пришёл к выводу, что художественный образ, наряду с основным значением, вбирает в себя *иное* и *нечто большее*, чем то, что в него заложил художник. Произведение искусства располагает к сотворчеству. Искусство рождается там, где соединяются зов со стороны текста и творческий отклик реципиента. Феноменолог Э. Гуссерль, экзистенциалист М. Хайдеггер, постструктуралист Р. Барт говорили об одном и том же: произведение искусства потенциально содержит «резервы смысла».

Лишь благодаря интенции (направленности, внутренней установке) текста и идущей ей навстречу творческой деятельности воспринимающего субъекта происходит распредмечивание и актуализация содержания. Г. Яусс – главный представитель «рецептивной эстетики» – отталкивался от центрального положения герменевтики, согласно которому человек интерпретирует произведение искусства и тем самым в определённой части творит его. Произведение искусства приобретает значение эстетического объекта в процессе его восприятия реципиентом. Яусс настаивал на том, что узко понятый эстетический анализ, замыкающийся рамками текста, недостаточен для понимания произведения. Читатель способен воздействовать на него, идёт навстречу писателю и участвует в творчестве.

Попутно заметим, что рецептивная эстетика, сосредоточившая своё внимание на восприятии произведения искусства, развивается с опорой на новые тенденции в сфере художественной культуры. Так, антироман и некоторые другие течения в модернизме базируются на художественном тексте, который обладает способностью «наполняться» разными смыслами. В этих произведениях на первый план выходит игровое начало (таковы «Игра в бисер» Г. Гессе или «Игра в классики» Х. Кортасара). Содержание здесь лишено однозначности, дидактичности и назидательности, проблемные ситуации читатель должен разрешать сам.

Промежуточное место между традиционным структурализмом, рассматривающим художественное произведение исключительно как авто-

номный текст, и рецептивной эстетикой, которая в своих крайних проявлениях практически растворяет содержание в сознании читателя, заняла так называемая нарратология. Стремясь преодолеть крайности структурализма и рецептивной эстетики, к сходному выводу пришёл и Р. Якобсон: реализация структуры художественного целого возможна только в ходе диалогического[145] взаимодействия писателя и читателя.

Попробуем разобраться, как связаны между собой произведение и восприятие, какова структура последнего?

В структуре восприятия отчётливо выделяются две стороны: часть восприятия, которая *входит* в план содержания, и часть восприятия, которая *не входит* в план содержания.

Первая часть является прямым результатом распредмечивания того, что идёт от автора, а также включает в себя правомерную интерпретацию (трактовку) содержания, обусловленную творчеством реципиента. Произведение обладает определённой «многосмысленностью». Оно представляет собой достаточно широкое, хотя и не беспредельное, «поле» интерпретаций, содержит в себе то, что

---

[145] Общение, как это было убедительно показано в трудах К. Ясперса, М. Бубера, М. Дюфрена, М. Бахтина и М. Кагана, представляет собой межсубъективное взаимодействие, и его нельзя смешивать с простой коммуникацией. Последняя связана с передачей информации, тогда как общение предполагает *диалог*, особое сопряжение информационных потоков. Эти потоки ориентированы друг на друга и взаимодействуют во имя получения новой информации. Информация же, образовавшаяся в ходе диалога, нередко объединяет её создателей, сохраняя своеобразие личности того и другого.

мы называем «резервами смысла», рассчитано на актуализацию, современное осмысление и т. п.

Вторая часть – некий «остаток» в восприятии. Он не является следствием распредмечивания искусства и не вытекает непосредственно из самого произведения. Эта часть может включать в себя и неправомерную интерпретацию, которая не соответствует духу произведения, противоречит ему.

Конечно, произведение искусства, как справедливо утверждал Р. Барт[146] – это прежде всего готовый, «иерархически организованный структурированный семиотический продукт», обладающий вполне устойчивым денотативным смыслом, предназначенным для «прямого взаимодействия партнёров по коммуникации». Однако позиция воспринимающего «всегда двойственна»: он должен видеть действительность «глазами произведения» (только в этом случае цель художественной коммуникации может быть достигнута) и в то же время – он видит само произведение как объект, находящийся в окружении других аналогичных объектов, он видит его «культурное окружение», исторический фон, видит то, чего зачастую «не способно заметить само произведение», знает о нём то, что оно «само о себе не знает». Речь, таким образом, здесь идёт не просто об «однозначно-объективированном декодировании» со стороны дешифровальщика или правомерной интерпретации содержания, но и о творческом акте «означивания» (т. е. о самом процессе образования значений), об идущем на

---

[146] См.: *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.

наших глазах «подключении» произведения к другим текстам, другим кодам культуры. Речь, следовательно, идёт о наличии здесь не только *денотативных* значений, «намеренно создаваемых в целях коммуникации», но и значений *коннотативных*.

Термин «коннотация» происходит от латинского *connotare*, буквальный смысл которого – иметь дополнительное значение. Коннотация – это, чаще всего, устойчивая ассоциация, которую вызывает в сознании воспринимающего употребление того или иного знака в данном значении (слово «тюлень», например, может вызвать у говорящих по-русски ассоциации с такими смыслами, как «увалень», «неуклюжий», «бесформенный»). Коннотативные смыслы проявляются в искусстве в бесконечном множестве исторически изменчивых прочтений со стороны интерпретатора и отчасти выходят за рамки таких категорий, как «коммуникация» и «сообщение», поскольку переносят внимание с готового знака на процесс его порождения.

Коннотативные смыслы при этом могут быть *«центрированными»*, т. е. не выходящими за рамки структуры произведения и представляющими собой своеобразное «заполнение» мест «неполной определённости» или «сферы безразличного», а могут быть и *«децентрированными»*, т. е. фактически находящимися «по ту сторону произведения», никак не включёнными в его структуру. В противовес представлениям о центре, который «уникален уже по определению» и репрезентирует в структуре именно то, что управляет этой структурой, «децентрация», по Барту, предполагает множество «центраций» вокруг тех или иных «произвольно из-

бранных семиотических узлов», что задаёт безграничную возможность прочтений. В этом (последнем) случае мы имеем дело с установкой на *полную свободу воспринимающего*, на его фантазию и воображение, когда само произведение «не имеет какого бы то ни было привилегированного положения» и на нём уже невозможно «сделать ценностный акцент».

Не трудно видеть, что первая часть восприятия, входящая в план содержания, возникает на основе смыслов *денотативных* и *коннотативных центрированных*, тогда как вторая, выходящая за пределы произведения искусства, вбирает в себя смыслы *коннотативные децентрированные*. При этом «по ту сторону» содержания, как уже говорилось, остаются также и грани восприятия, представляющие собой трактовку, заведомо чуждую авторской интенции, противоречащие ей.

Абсолютное отождествление содержания и восприятия было бы также ошибочным, как и абсолютное их противопоставление. Отношение между содержанием и восприятием укладывается в рамки конкретного диалектического тождества и подразумевает определённые различия. Идеальный план художественного произведения существует в *совокупности* восприятий и лишь в этом бесконечном числе вариантов реализуется более или менее полно. Ни одно конкретное восприятие не способно исчерпать содержание подлинного художественного творения. Индивид может воссоздать только некоторые, хотя и существенные, стороны художественного образа, овеществлённого в произведении. Восприятие может иметь и свои особенности, обусловленные сугубо индивидуаль-

ным опытом, личными ассоциациями, творческим воображением и т. д. Иными словами, оно включает в себя то, что художественное произведение непосредственно не «несёт».

Теперь, наконец, настала пора завершить анализ содержания и формы в искусстве ещё одним важным обобщением. Успех или неуспех теоретического осмысления поставленной здесь проблемы напрямую зависит от того, как понимать *границы* самого художественного произведения. Каждому ясно, что произведение искусства всегда имеет некую предметно-физическую организацию. Оно представляет собой особую материальную конструкцию, создаётся и существует как сочетание звуков, слов или движений, как соотношение линий, объёмов и цветовых пятен, как продукт обработки дерева, бронзы, камня и т. п. Взятое под этим углом зрения произведение искусства есть материальная вещь, некая единица объективной, предметно-физической реальности. И хотя произведение искусства есть, прежде всего, определённая материально-физическая конструкция, система материально-выразительных средств, образующих его внешнюю предметность как объекта коммуникации, *границы его материальной формы не являются границами самого художественного произведения.* Произведение искусства не исчерпывается его предметно-физической основой.

Переход на более высокий уровень осмысления границ произведения искусства связан с его трактовкой как некоего *единства материального и идеального.* Предметно-физическая и духовная стороны художественного произведения неотрывны друг от друга. И коль скоро идеальный план про-

изведения искусства не может существовать иначе, как в субъективных формах нашего восприятия, *границы художественного произведения приходится основательно раздвинуть*. В его состав необходимо включить вариантное множество восприятий, которые, впрочем, войдут в произведение искусства не целиком, а только теми своими гранями, которые образуют план его содержания.

Именно так и снимается названный ранее парадокс: содержание искусства находится в нём самом и, в то же время, неотрывно от духовного мира воспринимающих искусство людей. Только в процессе восприятия продукт художественного производства становится осуществляющим себя произведением искусства, тогда как вне этого процесса он может быть им лишь потенциально. Художественное произведение (книга, живописное полотно, скульптурная композиция) *до восприятия* и в *контакте с реципиентом* – модальные характеристики существования искусства, выражающие, с одной стороны, тенденцию становления, а с другой – ставшую реальность. В первом случае это «бытие-возможность» искусства, во втором – «бытие-действительность» его[147].

---

[147] *Возможность* и *действительность* – соотносительные философские категории, характеризующие мир, прежде всего, с точки зрения его становления, изменения и развития. Действительность – это то, что уже возникло и существует, а возможность – это то, что может возникнуть и существовать. Под действительностью в широком смысле слова понимают весь реальный мир, а в узком – бытие отдельного предмета, явления, состояния, ситуации в определённых условиях и в определённое время. Если действительность есть актуальное бытие, то возможность – потенциальное. Действительность – это объективно сущее, возможность – это будущее в настоящем.

Но и это ещё не всё. Существует ещё один, более высокий уровень теоретического осмысления проблемы содержания и формы в искусстве, поэтому *границы художественного произведения необходимо раздвигать и дальше*.

Произведение искусства является носителем свойств, которые обнаруживаются в отношении к другим вещам. Его правомерно рассматривать как *вещь* и *совокупность отношений* одновременно. Произведение искусства есть некое *качественно определённое, относительно замкнутое целое* и вместе с тем – *открытая, разомкнутая по отношению к социально-исторической действительности и художественной культуре система.*

«Открытость» произведения искусства проявляется в его взаимосвязи с предметом художественного освоения, с общезначимым языком искусства, художественными нормами и традициями. Она проявляется в специфической ориентированности на механизм художественного восприятия, в особом социальном статусе и способах функционирования в обществе. Ведь художественное произведение, как и искусство в целом, определяется, с одной стороны, внутренней логикой художественного процесса, а с другой – социальной детерминированностью. При этом ведущая роль принадлежит, очевидно, конкретно-историческим и социально-культурным детерминантам. Понимание произведения искусства как самодовлеющей, абсолютно автономной вещи лишено всякого смысла. Оно неприемлемо потому, что в нём заключён отрыв художественного произведения от действительности, изоляция искусства от общественных потребностей, социально-исторических истоков художественной культуры.

Эти отношения проявляются и в том, что материально-физическая сторона произведения искусства приобретает, по верному выражению видной исследовательницы теории художественного произведения Е. В. Волковой, «черты реального художественного создания лишь в сфере контакта с накопленной, как бы “спресованной” в сознании общества системой идеологических, этических, социально-психологических значений, а также норм, выработанных самим искусством»[148].

В историческом процессе происходят закономерные изменения в сторонах, образующих отношения. Это, в свою очередь, неизбежно влечёт за собой обновление самих отношений, составляющих конкретное художественное целое. В результате этого произведение искусства развивается и живёт, включаясь в иные культурно-художественные контексты.

И, завершая настоящий раздел, необходимо подчеркнуть, что в современной эстетической литературе получил широкое распространение заслуживающий серьёзного внимания взгляд на художественное произведение как на *особое единство субъекта и объекта, выходящего за рамки субстанциального параметра*. Это единство реализуется в *ценностном отношении*, в социальной значимости художественного произведения для общества и индивида. И поскольку ценность вещи не тождественна самой вещи, художественное произведение правомерно рассматривать как *единство ценностного объекта* и *собственно ценности*. Оно есть объект не только

---

[148] *Волкова Е.В.* Художественное произведение как предмет эстетического анализа. – М., 1976. – С. 77–78.

вещно-физического или *материально-идеального*, но значительно более сложного *культурно-ценностного* порядка. Оно имеет не только и, точнее говоря, не столько онтологический статус, сколько статус социальный. «Его объективность особого рода, – пишет Волкова, – это социально-культурная объективность, нетождественная объективности таких материальных предметов, как книга, кинематографическая лента и т. п., хотя и, неотделимая от их бытия»[149].

[149] *Волкова Е. В.* Художественное произведение... – С. 74.

Раздел 6
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА: МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Морфология (от греч. *morphe* – форма) в широком смысле слова представляет собой *учение о строении*. В настоящее время морфология, со сложившимися подходами и принципами исследования, активно используется в различных сферах познания, в том числе и в эстетике, где она стала трактоваться как *учение о строении мира искусств*[150]. Морфология искусства сегодня выполняет важную связующую роль между эстетикой и искусствознанием, эстетикой и теорией отдельных видов художественного творчества.

---

[150] Настоящий фрагмент работы строится в основном на материале монографии М. Кагана (См.: *Каган М. С.* Морфология искусства. – М., 1972), содержит краткое изложение узловых аспектов его теории и может служить лишь небольшим введением в проблему. Каждому, кто ощутит тягу к более углублённой проработке этой интересной темы, придётся обратиться к уже упомянутой книге, а также к четвёртому разделу его университетского курса лекций (См.: *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. – СПб., 1997).

6.1. Основополагающие принципы морфологического анализа искусства

Классификация искусств не может быть произвольной. Без единых и обоснованных принципов морфологического строения удовлетворительное распределение чего бы то ни было по группам, разрядам, семействам и видам совершенно не осуществимо: оно никогда не будет вполне строгим. И здесь, пожалуй, делом первостепенной важности становится правильный выбор *исходной плоскости классификации*, составляющей основу морфологического анализа искусства.

Надо сказать, что в процессе становления эстетической мысли в этом отношении сложилось *три* неодинаковых подхода, которые учитывают, во-первых, различия в способах *создания* художественных ценностей, во-вторых, различия в способах их *восприятия* и, в-третьих, различия в способах *существования*.

В рамках первого подхода искусства делятся прежде всего на *продуцирующие* и *репродуцирующие*. Продуцирующие искусства называют ещё *демиургическими* (от слова «демиург» – творец) или *первичными*, поскольку они охватывают художественно-творческую деятельность в системе «автор» (скульптор, живописец, писатель, композитор), а репродуцирующие – *исполнительскими* или *вторичными*, так как они проявляются в системе «исполнитель» (музыкант-инструменталист, дирижёр, актёр, артист балета).

Второй подход позволяет делить искусства прежде всего на *оптические*, *акустические* и *оп-*

тико-акустические. Оптические искусства базируются на восприятии художественных произведений с помощью *зрения* (графика, архитектура), акустические – с помощью *слуха* (музыка, радиоискусство), а оптико-акустические – с помощью *зрения* и *слуха* (телеискусство, театр).

И, наконец, на основе третьего подхода искусства подразделяются на *пространственные* (живопись, скульптура), *временные* (поэзия, музыка) и *пространственно-временные* (танец, актёрское искусство). Именно этот подход нам и следует определить как ***первый***, исходный, основополагающий принцип классификации, ибо он базируется на тех различиях, которые характеризуют *реальное бытие и строение самих произведений*, а не способы их создания или восприятия. Если основу искусства действительно образует некий материальный объект, сопряжение объёмов, звуков или цветовых соотношений, то наиболее существенными для нас в выборе исходной плоскости классификации являются именно онтологические закономерности, способ существования художественных произведений во времени и пространстве.

Второй основополагающий принцип классификации искусства – деление художественных структур на *«простые»* и *«сложные».* Простые или *гомогенные* структуры являются однородными, одноэлементными по материалу. К ним относятся словесные, музыкальные или танцевальные искусства. Сложные или *гетерогенные* структуры имеют другую природу. Они неоднородны, многоэлементны по материалу. Таковы искусства словесно-музыкальные или танцевально-актёрские. При этом гетерогенные художественные образова-

ния бывают двух типов – *синкретические* и *синтетические.* Синкретические – значит слитные, *изначально нерасчленённые*, характеризующие неразвитое состояние искусства, а синтетические – такие художественные структуры, которые образуются в результате *слияния*, соединения гомогенных, дифференцированных, «чистых» искусств.

Третий основополагающий принцип классификации искусств – их деление на *«монофункциональные»* и *«бифункциональные».* Если монофункциональная художественная ценность создаётся *как таковая,* т. е. с единственной для неё целью художественного воздействия (станковая картина, роман, симфоническая поэма), то бифункциональная художественная ценность может существовать только на базе ценности *иного рода* и призвана выполнять не только художественные функции. Таковы, например, архитектура и декоративно-прикладное искусство, проявляющиеся на основе ценности *утилитарной*, ораторское искусство или искусство рекламы, существующие на фундаменте ценности *агитационно-пропагандистской*; *культовая* ценность сопутствует художественной ценности иконы, церковной утвари, различных элементов религиозного обряда, *спортивная* – образному содержанию художественной гимнастики, фигурного катания, синхронного плавания и т. п. При этом монофункциональные и бифункциональные искусства в принципе равноправны и одинаково нужны человеку. В каждой из этих сфер искусства могут создаваться подлинные шедевры.

Четвёртый основополагающий принцип классификации заключается в том, что граница, разделяющая смежные виды, разновидности, роды

и жанры искусства, никогда не проявляется в виде барьера или непроходимого рва. В противовес морфологическим закономерностям животного мира, благодаря которым соблюдается «чистота» различных биологических видов, и их скрещивание в естественных условиях становится практически невозможным, смежные явления в искусстве соединяются *пограничной зоной*, в которой происходит постепенное перерастание одного явление в другое, в результате чего их качественное своеобразие становится относительным, а не абсолютным. Так, переход от прозы к поэзии включает в себя ритмизованную прозу, стихотворение в прозе, белый стих и, наконец, свободный стих; путь от пространственных искусств к временным лежит через пространственно-временные искусства, а от изобразительных к неизобразительным – через изобразительно-неизобразительные, т. е. через искусства смешанного типа.

Пятый основополагающий принцип классификации исходит из неразрывного единства *диахронического* и *синхронического* подходов в анализе искусства. Понятие диахронии и синхронии было подробно разработано структурной школой, в частности, в «Структурной антропологии» К. Леви-Строса. Диахронический подход (его также можно назвать историческим) охватывает последовательно развивающиеся стадии художественного процесса, которые сменяют друг друга *во временной перспективе*; с позиций этого подхода раскрываются закономерности формирования и развития мира искусства как определённой системы. Синхронический подход (или иначе – логический, теоретический, структурный) предполага-

ет анализ художественных явлений, существующих параллельно, одновременно, в рамках одной и той же эпохи, т. е. главным образом *в пространственной перспективе*. Его задача – представить все формы искусства как одновременно существующие.

Целостное представление о развивающейся системе могут дать только диахронический и синхронический подходы в их единстве[151]. Делавшиеся неоднократные попытки представить мир искусства как раз и навсегда данную систему видов, например, в форме своеобразной «Таблицы Менделеева», потерпели полный крах. Подобную таблицу создать невозможно: каждая из ступеней единой линии развития искусства образует новую структуру. Система искусств имеет конкретно-исторический характер.

6.2. Дифференциация и интеграция художественной деятельности

Отправным моментом здесь для нас будет служить представление о *трёх* взаимосвязанных фор-

---

[151] Завершив краткое описание методологических основ морфологического изучения художественных структур, мы переходим к рассмотрению процесса *дифференциации* и *интеграции* искусства. При этом в исследовании закономерностей развития художественных явлений мы будем использовать *по преимуществу диахронический* (или исторический) подход; когда же возникнет необходимость представить искусство как систему одновременно существующих классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров, нами будет применяться *по преимуществу синхронический* (или логический) подход.

мах существования художественных структур (синкретических, дифференцированных и синтетических) и *двух* встречных тенденций, характеризующих их развитие (от исходного синкретизма – к дифференцированным образованиям; и от них – к синтезированным гетерогенным структурам).

Этот *единый поток* включает в себя две стороны: первая охватывает искусство в целом и другие сферы человеческой деятельности (дифференциация и интеграция пронизывают их взаимоотношения), а вторая представляет собой жанро-родо-видовое членение и образование новых синтезированных форм внутри самого искусства. Речь, таким образом, идёт о человеческой деятельности в целом, как о некой *метасистеме*, с одной стороны, и об искусстве (т. е. о художественной деятельности) как о *системе*, входящей в вышеназванную метасистему и имеющей, в свою очередь, внутреннее членение – с другой.

Изначально границы между художественной и нехудожественной сферами человеческой деятельности были весьма неопределёнными, разные способы практически-духовного освоения мира находились в «диффузном» состоянии. Древние танцы и пантомимы жили в лоне магического обряда, сказания и легенды были мифами, песни вплетались в трудовые процессы, художественными элементами сопровождалось изготовление всевозможных утилитарных изделий – бытовой утвари, оружия и т. д.

Одновременно с этим сама художественная деятельность не имела чёткой жанро-родо-видовой структуры: словесное не отделялось от музыкального, эпическое от лирического, мифологическое

от бытового. Подобно тому, как в борьбе со зверем первобытный охотник использовал и руку, и палку, и зубы, и камень, подобно тому, как в общении с другими людьми он использовал и слово, и крик, и жест, так и в первых опытах художественного творчества он оперировал и словесными, и музыкальными, и танцевальными, и пантомимическими, и графическими, и живописными, и скульптурными средствами. В ход было пущено всё – танец, пантомима, пение, звучание инструментов, раскраска тела, украшение его всевозможными ожерельями, браслетами, подвесками. Использовались замысловатые причёски и головные уборы, актёрские действия и скульптурные маски, короче говоря – все доступные на данной ступени развития общества средства и способы художественной деятельности.

Однако уже с самых первых шагов давали о себе знать две существенные возможности: либо употреблялись *средства воплощения, которыми обладал сам человек* (мимика, движения тела, звуки голоса), либо *природные средства*, внешние для человека (камень, кость, дерево, глина, естественные красители и т. д.). В результате плоды творчества в одном случае могли носить *процессуально-динамический характер*, а в другом – были *неподвижны, статичны*. Так, в развитии искусства образовались два «пучка», два «куста» или два «комплекса»: *мусический*, вобравший в себя древнейшие формы словесного, музыкального, танцевального и актёрского творчества, и *пластический*, объединивший древнейшие формы прикладного искусства, архитектуры, живописи и графики. Границы между ними были весьма условны, и к тому же

в каждом из «пучков» со временем наметились два неодинаковых русла. Первое русло пробивало себе *народное творчество* – художественная деятельность народных умельцев, создающих ценности, связанные с народным бытом, а второе – *профессиональное (или «учёное») искусство*, т. е. художественная деятельность людей, для которых искусство становится профессией (бродячие скоморохи, танцоры, фокусники и певцы). Фольклор поначалу упорно сохранял свойственный первобытному искусству двуплановый синкретизм (единство пластического и мусического комплексов), в развитии же профессионального искусства этот синкретизм целеустремлённо и решительно преодолевался.

Распад первоначального синкретизма в *мусических искусствах* выразился прежде всего в обособлении *чисто временных* (словесно-музыкальных) художественных структур от *пространственно-временных* (танца и актёрского искусства). Взаимосвязь словесных и музыкальных форм творчества объясняется тем, что они хорошо дополняют друг друга. В музыке мы имеем дело преимущественно с эмоциональной информацией, а в литературе – с интеллектуальной. Музыка есть непосредственное выражение чувств и опосредованное выражение мыслей, а литература – скорее непосредственное выражение мыслей и опосредованное выражение чувств. Аналогична и взаимосвязь танцевальных и актёрских форм творчества. Не случайно, танец связан с музыкой, а актёрское искусство – со словом.

В дальнейшем словесно-музыкальные формы дифференцировались в одноэлементные словесные и музыкальные художественные структуры, а танцевально-актёрские – в танцевальные и актёрские.

Поскольку видовое членение *мусического комплекса* осуществлялось одновременно с его расщеплением на сочинение и исполнение, в музыке постепенно отпочковывались музыкально-импровизационное, композиторское и исполнительское творчество. Аналогично этому протекало видообразование и в словесном творчестве, где из устной литературы выросла письменная литература и искусство чтеца. Область танцевальных искусств также отчётливо распадалась на ряд простых разновидностей (обрядовый, бытовой, классический, спортивный танец и др.). Примерно такую же картину можно наблюдать и в актёрском творчестве. В ходе своего исторического развития оно образовывало отдельные подвиды (драматическая актёрская пантомима, искусство актёра в театре теней и др.), но сохраняло синкретическую нерасчленённость сочинения и исполнения. Обособление функции создания в рамках актёрского творчества связано с профессией режиссёра, творчество которого так же, как и творчество балетмейстера в хореографии, является первичным по отношению к художественной деятельности исполнителя. Вместе с тем его природа обнаруживает своеобразную двойственность, так как в синтетических художественных структурах (драматическом спектакле, кинофильме, опере, балете, оперетте, телеискусстве) деятельность режиссёра и балетмейстера, безусловно, вторична по отношению к творчеству драматурга и композитора.

Появившаяся возможность закрепить художественные замыслы с помощью особых систем записи сыграла исключительную роль в истории художеств. В своих общих чертах эта тенденция на-

метилась и в сфере хореографии, в которой, однако, способы записи танца стали успешно вырабатываться лишь несколько десятилетий назад, а сочинение до сих пор не обособилось от исполнения настолько, насколько это оказалось возможным в литературе, музыке и искусстве театра.

Появление письменности, как известно, относится ко времени родового строя. Нотное письмо сложилось позднее, но уже к XV веку приобрело достаточно совершенный вид. Не объясняется ли этим, хотя бы частично, тот широко известный факт, что даже само авторское право в сфере хореографии практически не охранялось (да и не могло охраняться) вплоть до сравнительно недавнего времени. Ни для кого не секрет к тому же, что в один (и, заметим, весьма многочисленный) ряд величайших писателей, поэтов и композиторов можно включить лишь считанные единицы выдающихся сочинителей танца.

Что же касается разложения изначального синкретизма в рамках *пластического комплекса*, то его первая стадия была связана с постепенным обособлением *изобразительных* искусств от искусств *неизобразительных* (или архитектонических), а вторая – с обретением «чистыми», *одноэлементными* структурами *самостоятельного, обособленного* бытия.

Живописные, скульптурные и графические изображения (т. е. изобразительные искусства пластического комплекса) поначалу не имели самостоятельного, самодовлеющего характера. Чаще всего они использовались как средства художественного оформления жилища, орудий труда и т. п. Позднее они обрели самостоятельное бытие,

называемое обычно станковым, и превратились в эстетические объекты, независимые от конкретной среды. Их можно свободно перемещать из одного интерьера в другой, и их созерцание требует полной сосредоточенности на них одних. Если особенностью скульптуры, живописи и графики является, как правило, *изобразительная конкретность*, то архитектонические искусства пластического комплекса базируются на *широко обобщённой поэтической информации*. Отказ от воспроизведения индивидуального облика предметов и явлений имеет здесь тот же смысл, что и в музыке, и в танце. Основные выразительные средства неизобразительного творчества – объёмно-пространственные и цветовые соотношения, ритм, тектоника, пропорциональность и т. д. Исторический процесс вёл к постепенному очищению зодчества, художественно-ремесленного, а затем и художественно-промышленного конструирования от элементов изобразительного творчества.

Дифференциация – необходимое условие поступательного развития художественной культуры. Некогда связанные «по рукам и ногам» синкретическим единством, «освободившиеся» в процессе дифференциации художественные структуры начали свой стремительный бег, сопровождавшийся активными поисками новых выразительных средств, новых жанров и форм. Но такова уж печальная диалектика развития: всякое завоевание приходится оплачивать дорогой ценой. Отрицательным последствием дифференциации стала частичная утрата разносторонности и полноты отражения жизни, которые были подвластны синкретическому творчеству. Это создавало предпо-

сылки для «художественной гибридизации», «выведения» оригинальных явлений, неведомых прежде синтетических художественных образований.

Существует по меньшей мере *три* способа сочетания искусств: *конгломеративный*, предполагающий объединение разных искусств в определённом отрезке пространства и времени (примером может служить сочетание музыкальных, танцевальных, цирковых и других номеров в обычной концертной программе, где каждое явление искусства несёт вполне самостоятельное значение), *ансамблевый*, отличающийся таким соединением художественных образований, в которых они играют относительно самостоятельную роль (представим себе архитектурный комплекс с использованием выразительных возможностей садово-паркового искусства, монументального творчества, скульптуры и т. п.), и *органический*, предполагающий такое скрещивание двух или более искусств, которое рождает качественно своеобразную, целостную художественную структуру (таков, скажем, театр, основанный на искусстве драматурга с его литературным сценарием, художественной деятельности режиссёра, актёрском творчестве, совмещающем в себе художественное чтение и пантомиму, а также включающий в себя музыку, театрально-декорационное искусство, искусство грима и т. д.).

Последний способ сочетания искусств и имеет прямое отношение к процессу *интеграции* в системе художественной культуры. В результате словесные, музыкальные, актёрские и танцевальные искусства *мусического комплекса* образуют *бинарные* (словесно-музыкальные, музыкально-хо-

реографические, словесно-актёрские, актёрско-хореографические, актёрско-музыкальные) и *многочленные* синтетические структуры (такие, например, как сценические искусства – драматический, оперный, хореографический театр и др.). Аналогичным образом осуществляется интеграция в пределах *пластического* комплекса, где также появляются качественно новые *бинарные* и *многочленные* структуры. В особых связях и перекрещиваниях интегрируются между собой художественные явления, принадлежавшие ранее только мусическому или только пластическому комплексу. Всё это сопровождалось открытием принципиально новых способов художественного синтеза и приводило к появлению оформительского творчества, киноискусства, телевизионного искусства и т. п. Последнее, в свою очередь, стало свидетельством наметившейся интеграции *не только в рамках самого искусства*, но и *далеко за его пределами:* художественная деятельность активно проникала в мир техники, спорта и информации.

Использование технических средств массовой коммуникации позволило распространять художественные ценности в огромной по широте охвата и рассредоточенности в пространстве (а если это необходимо – и во времени) воспринимающей аудитории. Это привело к радикальным морфологическим сдвигам, повлекло за собой появление новых видов искусства[152], внедрение несуществовавшей ранее формы художественной коммуника-

---

[152] Недавно в США отдельным видом искусства официально признаны компьютерные игры (См.: *Деникин А. А.* Могут ли видеоигры быть искусством? // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 2(11). — С. 90–96).

ции (трансляции), а также проникновение способа тиражирования, используемого в прошлом словесным и изобразительным искусствами, в область музыкальной, хореографической, театральной и других (в том числе и исполнительских) разновидностей творчества.

Развитие техники, с одной стороны, породило уникальную возможность зримо воспроизвести движение, а с другой – позволило «заключить» процессуально-динамические искусства в совершенно не свойственную им форму предметно-вещественного бытия. Исторически первой формой, воплощающей метод *пространственно-временного транспонирования*, стала письменная литература. До её появления искусство слова было неразрывно связано с процессом исполнения, что, в свою очередь, приводило к синхронности исполнения и восприятия. В этих условиях «коммуникативный потенциал» словесного творчества был невысок, поскольку восприятие произведения искусства ограничивалось пределами, в которых можно было видеть и слышать чтеца. Письменность же фиксировала структуру произведения, тиражировала её и позволяла доставлять репродуцируемые экземпляры в отдалённые друг от друга места. Акт восприятия обособился во времени и пространстве и стал осуществляться теперь уже не с помощью органов слуха, а с помощью органов зрения.

Исполнение в различных видах аудиовизуальной записи утратило характер неповторимого процесса. Записанное произведение продолжает сохранять стабильную художественную структуру. Его воспроизведению несвойственна прежняя лабильность.

Существенно изменилась и технология исполнения. Артист должен хорошо ориентироваться в ситуации, когда отсутствует непосредственный контакт с воспринимающей аудиторией, и к тому же надо сохранять целостность исполнительского замысла в отдельно записываемых или снимаемых эпизодах. Техника аудиовизуальной записи, оперирующая совершенно немыслимым ранее эффектом «остановки» звуков и фаз движения, вооружила исполнителя возможностью вносить в продукт его художественной деятельности необходимые коррективы.

Практика показала, что технические средства начинают играть заметную роль в самом процессе совершенствования исполнительского мастерства, находят всё более широкое применение в репетиционной работе артиста. Успешному развитию этих средств мы обязаны появлению ряда новых профессий, рождающихся в сфере пересечения техники и искусства (звукорежиссёр, кинооператор и др.). В результате игра исполнителя, которая раньше являлась непосредственным объектом художественного восприятия, стала служить необходимым материалом, который в дальнейшем подвергается специальной технической, а в некоторых случаях и художественной обработке.

И, наконец, характеристика исторической динамики в мире искусства была бы неполной, если бы мы не упомянули о процессе появления новых художественных образований на относительно высоких ступенях развития и отмирания устаревших форм художественного творчества. На одних участках мир искусства расширяет свои границы, а на других – сужает. Это явление получило название «морфологической пульсации».

Важные в прошлом виды, разновидности, роды и жанры искусства лишаются социальной ценности, интерес к ним постепенно угасает. Однако, практически исчезнув на длительный период, они могут «неожиданно» проявить себя вновь. Так, надолго и, казалось бы, навсегда утратила своё значение такая форма древнейшего искусства, как художественное оформление человеческого тела, служившее не только украшением, но и имевшее ритуальный и воинственный смысл. Татуировку имели вожди, колдуны и жрецы, иногда татуировкой клеймили рабов, воров, преступников и браконьеров. Остаточные явления этого вида сохранились лишь в отдельных и весьма локальных субкультурах (чаще всего в субкультуре девиантных и маргинальных слоёв). Но сейчас, похоже, нанесение на тело рисунков накалыванием, шрамированием (скарификацией) и втиранием под кожу красящих веществ получило какой-то новый импульс и стало постепенно распространяться, принимая довольно экстравагантные формы.

Весьма поучительна и драматична история ораторского искусства, рождение и расцвет которого были возможны лишь в условиях изустности демократических форм социального общения античности. Значение риторики в средние века ещё сохранялось, хотя она заметно деформировалась, превратившись в свод схоластических правил. Позднее началась полоса её быстрого и решительного упадка. Риторика перестала считаться обязательным разделом поэтики, а слово «риторический» даже приобрело отрицательный эстетический смысл («внешне эффектный, но бессодержательный», «выспренный», «напыщенный» и т. п.).

И хотя блестящие ораторы рождаются сегодня не реже, чем в старину, само ораторское искусство прекратило своё существование. Оно исчезло *как отрасль художественной культуры.*

6.3. Классы, семейства, виды, разновидности,роды и жанры художественной деятельности

Итак, мы рассмотрели особенности *диахронического* (исторического) процесса формирования системы искусства. Перейдём теперь к *синхроническому* (логическому) анализу. В этом случае логика окажется своеобразным инобытием истории. Синхронический анализ – это тот же диахронический, только освобождённый от исторической формы.

Начнём с характеристики *онтологического критерия классификации*, поскольку в качестве исходного принципа мы избрали бытие произведений искусства, а не условия их создания и восприятия.



Распад изначального синкретизма проявился прежде всего в раздвоении мира искусств на осно-

ве различия используемых материалов: это могли быть либо предметы окружающей среды, либо выразительные средства, присущие человеку. В результате наметилось образование *статичных* и *динамичных* художественных структур, объединяющих соответственно искусство *пластического* и *мусического* комплексов.

В свою очередь динамические художественные образования отчётливо распадались на временные и пространственно-временные, что с учётом существования пластического комплекса привело к формированию *трёх онтологических классов искусств.*



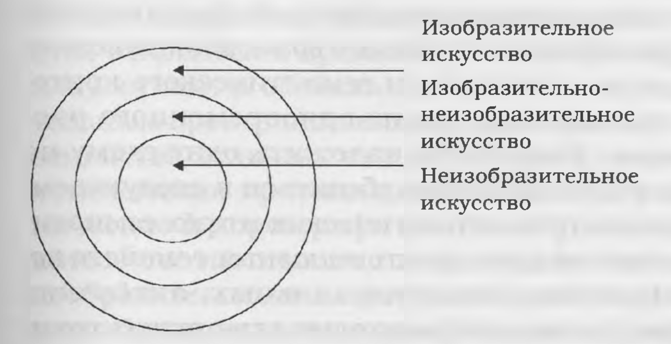
Искусства, следовательно, могут быть только *пространственными*, только *временными* или только *пространственно-временными*. Сюда укладывается всё, что когда-либо в мире искусств существовало, существует сегодня и когда-либо будет существовать. Ничего другого в искусстве быть не может: четвёртого, как говорится, не дано.

Продвинемся немного вперёд и введём *семиотический критерий классификации*, поскольку ма-

териальная конструкция произведения искусства важна не сама по себе, а лишь как семиотический объект, как носительница некой художественной информации.

Ранее мы уже отмечали, что искусство говорит с человеком либо на языке реальных жизненных впечатлений, либо предлагает нашему вниманию нечто отличное от того, что мы видим и слышим. Эта особенность искусства хорошо известна эстетике с XVIII века. На существование двух основных типов знаков указывали многие философы и искусствоведы. Одни называли их «естественными» и «искусственными», другие – «произвольными» и «непроизвольными». Иногда употреблялись и другие названия («определённые» и «неопределённые», «объективные» и «субъективные» и т. п.). В конечном итоге, однако, за одним из этих художественных языков закрепился термин *«изобразительный»*, а за другим – *«неизобразительный»* («выразительный» или «архитектонический»). Первый базируется на представлении нашему вниманию носителей ценности в их реальном обличье, т. е. предполагает имитацию предметно-физической стороной произведения искусства вещественных форм окружающего мира, а второй – на раскрытии самого ценностного отношения, минующего имитацию предметно-физической плоти отражаемых явлений.

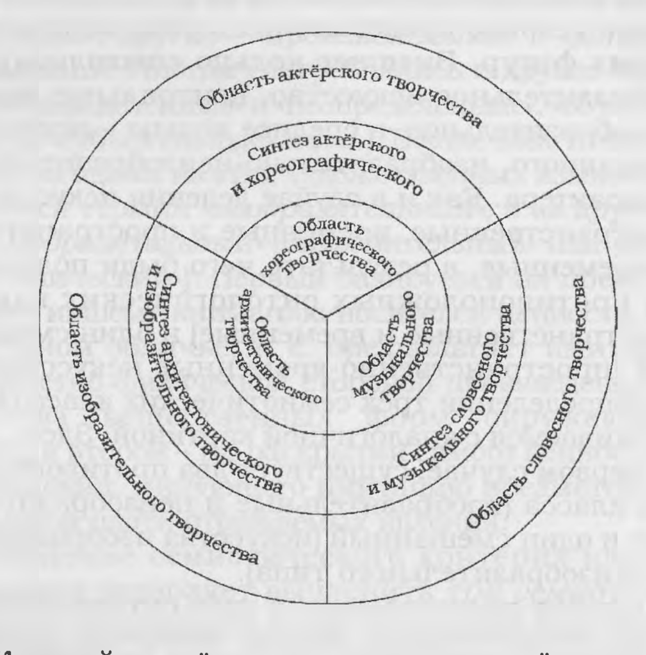
Введение семиотического критерия классификации позволяет вычленить *три семиотических класса искусств:* искусство *изобразительного* характера, искусство *неизобразительного* характера и искусство со смешанным, *изобразительно-неизобразительным* типом художественного языка.



На этой схеме семиотические классы мира искусств условно представлены в виде концентрических фигур. Внешнее кольцо символизирует изобразительное искусство, центральное ядро – неизобразительное, а среднее кольцо – искусство смешанного, изобразительно-неизобразительного характера. Как и в случае деления искусств на пространственные, временные и пространственно-временные, в результате чего были получены два противоположных онтологических класса (пространственные и временные) и один смешанный (пространственно-временные искусства), – при определении трёх семиотических классов мы сталкиваемся с аналогичной картиной. Здесь, как и в первом случае, существует два противоположных класса (изобразительные и неизобразительные) и один смешанный (искусства изобразительно-неизобразительного типа).

Получив представление о трёх онтологических и трёх семиотических классах искусства, сделаем небольшое обобщение: *классы – это относительно самостоятельные сферы мира искусств, отличающиеся существенными онтологическими или существенными семиотическими признаками.*

Само определение класса как морфологической категории наводит на мысль о возможности совмещения онтологического и семиотического критериев классификации и их одновременного рассмотрения. Достаточно наложить одну схему на другую, чтобы наглядно убедиться в следующем: «скрещение» трёх онтологических и трёх семиотических классов даёт *девять основных семейств искусств* (словесных и музыкальных, актёрских и танцевальных, изобразительных и архитектонических, а также трёх семейств смешанного типа).



Каждый из трёх онтологических и трёх семиотических классов искусства включает в себя три семейства. При этом каждое семейство одновременно входит в один онтологический и один семиоти-

ческий класс. Так, область музыкального творчества относится к временным неизобразительным искусствам, а область актёрского – к изобразительным пространственно-временным и т. п. Одни семейства отличаются друг от друга только *онтологическими* признаками (например, архитектонические и хореографические искусства, относящиеся соответственно к пространственным неизобразительным и пространственно-временным неизобразительным видам творчества), а другие – только *семиотическими* (к их числу можно отнести музыкальные, т. е. временные неизобразительные, и словесные – временные изобразительные). Бывает, однако, и так, что семейства отличаются друг от друга одновременно *и* онтологическими признаками, *и* признаками семиотическими (достаточно сравнить между собой область архитектонического и актёрского творчества: первая относится к пространственным неизобразительным искусствам, вторая – к изобразительным пространственно-временным). А это, в свою очередь, означает, что *семейства – это составные части классов мира искусств, отличающиеся существенными онтологическими и (или) существенными семиотическими признаками.*

Необходимо отметить, что при всей значимости таких уровней морфологической организации искусства, как класс и семейство, основной структурной и классификационной единицей морфологического анализа всё же является *вид*. Понятие «вид» опирается прежде всего на специфические особенности материала, из которого создаётся произведение. Слово, музыкальный звук, камень, краска или телодвижение – вот что прежде

всего обращает на себя внимание, «бросается нам в глаза», когда мы стремимся сориентироваться в бесконечном разнообразии художественных форм. У каждого вида есть свой предмет отражения, неповторимая грань реальности, которая становится доступной лишь соответствующему способу художественного освоения и предполагает использование соответствующего художественного языка. *Виды искусства* – это и есть *конкретные способы художественного освоения мира, в которых те или иные типы знаковых систем (изобразительные, неизобразительные, смешанные) реализуются на сигнальной базе физических свойств определённого материала.*

Виды искусства «распадаются» на *разновидности* (или подвиды). Границы между ними условны и морфологические критерии, которые бы позволили отличать виды от разновидностей, до сих пор до конца не определены. Ясно, пожалуй, что разновидность – это форма существования данного вида, и что вид и разновидность – таксоны[153].

Мы не ставим задачу охарактеризовать все виды и разновидности мира искусств: в рамках данной работы это было бы совершенно нереально. Чтобы получить представление об этих уровнях морфологической организации художественных образований, кратко остановимся на характеристике видов и разновидностей области изобразительного творчества.

---

[153] *Таксономия* – теория классификации и систематизации сложноорганизованных областей действительности, имеющих иерархическое строение. Таксономические отношения возникают там, где «одно» целиком включает в себя «другое».

Первое заметное различие в их материале – объёмность (трёхмерность) и плоскостность (двухмерность). Этот признак определил различия *скульптуры* и *живописи* – двух основных видов изобразительного творчества. Вплоть до начала XX века эстетическая теория не расценивала графику в качестве самостоятельного вида. Рисунок иногда рассматривали как разновидность живописи, а чаще – как основу пластических искусств. И лишь позднее в рисунке стали видеть самостоятельную художественную ценность, в результате чего чёрно-белое и вообще монохромное изображение на плоскости назвали *графикой* и отнесли к особому виду изобразительного искусства. Техническими разновидностями графики стали считать рисунок карандашом, углём, пером, пастелью, а также гравюру на дереве, металле, линолеуме и т. д.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что границы между живописью, графикой, скульптурой имеют не абсолютный, а относительный характер. Цветной акварельный или пастельный рисунок приближается к границе, пролегающей между графикой и живописью. В живописи же также имеются пограничные явления – это тональная живопись, в которой к минимуму сведена роль полихромии.

С изображением на плоскости в определённом смысле соприкасаются разновидности скульптуры. Ведь кроме круглой пластики скульптура включает в себя горельеф (разные степени высокого рельефа) и барельеф (совмещающий выступающие объёмы с выгравированным на плоскости изображением). Скульптура соприкасается с живописью ещё и в том, что прибегает к помощи цве-

та (таковы первобытные маски, средневековая деревянная или народная глиняная скульптура).

В дальнейшем развитии изобразительного творчества процесс дифференциации пластических искусств стал дополняться встречной тенденцией – их интеграцией и образованием качественно новых синтетических структур. К последним можно отнести *искусство панорамы*, соединяющее двухмерное живописное изображение задника со всеми формами трёхмерного изображения – от барельефа до «чистой» скульптуры. Панорамное изображение имеет и ещё одну особенность: оно окружает зрителя и ориентирует на круговое восприятие изнутри. Восприятие панорамы существенно отличается от восприятия живописи, графики или скульптуры.

Пограничной формой панорамы (или её разновидностью?) является *диорама*. Это – картина, нарисованная с обеих сторон просвечивающей плоскости (тонкой ткани или матового стекла). Изображение находится в специальном углублении и освещается так, что создаётся впечатление не плоскости, а пространства.

К бифункциональным художественным образованиям можно отнести и искусство *игрушки*. Эстетическая теория этого своеобразного вида пластических искусств разработана слабо, поэтому значительно чаще встречается взгляд на игрушку с позиции педагогики, нежели с художественной точки зрения. Следует, однако, признать, что наряду с многочисленными игрушками, имеющими исключительно дидактическое значение, существуют и такие, которые имеют прямое отношение к искусству и обладают значительной художе-

ственной ценностью. Таковы лучшие образцы народных промыслов, а также произведения японского, китайского, французского «сувенирного» художественного ремесла, в которых, кстати сказать, грань со скульптурой малых форм (статуэткой) также весьма размыта.

Иногда игрушка приобретает черты потенциальной динамичности (имеются в виду заводные игрушки или игрушки с подвижным сочленением частей). Это явление представляет собой особый интерес, поскольку свидетельствует о возможности объединения пространственных и пространственно-временных искусств. Самодвижение пластической формы – особый приём в сфере пространственного творчества. Пограничным явлением здесь служит, например, «игрушка-кукла» (в том числе марионетка, кукла-перчатка, кукла на тростях, планшетная, анимационная кукла-робот в кукольном театре).

Своеобразными видами изобразительного творчества считаются *искусство грима*, где специфическим средством создания художественного образа стало изображение на лице человека лица совсем другого существа (например, персонажа пьесы или кинофильма) и *художественная фотография*, которая лишь на первый взгляд дублирует некоторые возможности графики или живописи. На поверку всё же оказывается, что художественная фотография – этот сравнительно недавно сложившийся вид изобразительного творчества – имеет свою образную нишу и отличается от живописи и графики обязательной документально-художественной направленностью, так как никогда не «отвлекается» от натуры.

Завершая рассмотрение категории «вид», попробуем разобраться, как соотносятся между собой класс и вид, а также вид и семейство. Эти морфологические пары выступают как таксоны далеко не всегда. Попробуйте, например, отнести живопись целиком к классу изобразительных искусств. Это вряд ли удастся сделать, особенно если иметь в виду абстрактную живопись, которую следует скорее причислить к области архитектонического творчества. Сказанное лишний раз подтверждает значение вида как основной структурной и классификационной единицы морфологического анализа. Не удивительно, что такой синтетический вид искусства, как театр, не умещается полностью ни в один из известных нам онтологических или семиотических классов. Театр образуют такие разнородные, «рассыпанные» по всем «уголкам» мира искусств явления (литература, декорационное искусство, актёрское творчество, музыка и т. д.), что однозначно привязать его к какому бы то ни было морфологическому классу совершенно невозможно.

То же самое можно сказать и о взаимосвязи вида и семейства, которые могут быть таксонами, а могут и не быть ими. Пантомиму, например, можно целиком включить в область актёрского творчества. Это бесспорно. Однако весьма сомнительным делом будет попытка полностью отнести, скажем архитектуру к семейству архитектонического творчества: христианский собор в плане часто изображает крест, здание бывшего Центрального академического театра Советской армии имеет форму звезды, а Новосибирский железнодорожный вокзал напоминает паровоз «кукушку».

Остановимся теперь на морфологической категории «род». Этой категорией долгое время оперировала одна поэтика, расценивавшая род как членение литературы и выделявшая в ней эпос, лирику и драму. Однако современные исследования показывают, что «род» может и должен рассматриваться как категория эстетического и общеискусствоведческого масштаба, поскольку он характеризует определённый уровень морфологической дифференциации, пронизывающей весь мир искусства в целом.

Отвечая на вопрос, какой же единый принцип членения мира искусств нашёл отражение в категории «род», М. Каган резонно заметил, что образование гетерогенных (многоэлементных) синтетических структур оказалось возможным потому, что словесные, музыкальные, пластико-динамические и другие гомогенные (одноэлементные) образования в процессе их взаимной интеграции *оказались способными* войти друг с другом в органическую связь, сумели взаимно «приладиться», приспособиться друг к другу. Закон родообразования в том и состоит, что структура того или иного вида искусства должна модифицироваться, измениться под воздействием другого вида, иначе их слияние будет неосуществимым. Можно сказать поэтому, что род и есть это видоизменение. *Род – это модификация структуры вида искусства под воздействием смежного вида.*

Что, например, представляют собой такие роды литературы, как киносценарий и радиокомпозиция? В первом случае – это модификация литературы под воздействием искусства кино, а во втором – под влиянием радиоискусства. Что такое танцевальная му-

зыка или музыка для драматического театра? Это – роды музыкального искусства, возникшие в результате его модификации под воздействием танца, а также театра кино и телевидения. Тем же обусловлены и многочисленные роды актёрского творчества. Одно дело – актёр в драматическом театре, и совсем другое – в оперетте; клоун в цирке заметно отличается от конферансье на эстраде и оба они – от комика в кино. Все эти роды актёрской профессии обусловлены спецификой смежных видов: драматического и музыкального театров, циркового искусства, искусства эстрады и кино.

Показательно и то, что приведённому здесь критерию полностью отвечают и такие классические роды литературы, как лирика, драма и эпос.

М. Каган, в частности, сослался на тот твёрдо установленный наукой факт, что *поэзия старше прозы.* Это может показаться чем-то парадоксальным, совершенно неправдоподобным, поскольку первобытный человек (как и мы!) разговаривал не стихами, а прозой. Обращение к более сложной поэтически-словесной структуре, вместо использования прозаического языка, объясняется *синкретизмом* древнего мусического искусства, отличающегося изначальной слитностью словесных, музыкальных и танцевальных средств. Синкретизм различных художественных образований и обусловил упорядоченность словесного текста за счёт особой метроритмической организации. При этом приспособление речи к слиянию с музыкальной стихией коснулось не только формальной стороны словесного высказывания. Самое поразительное здесь то, что музыка оставила неизгладимую печать на содержании искусства слова. Стиховая форма

поэзии оказалась не чем иным, как внешним, материально-конструктивным выражением её специфического – лирического (!) – содержания.

Лирика (от греческого слова λυρα, обозначающего музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого, кстати говоря, исполнялись песни-стихотворения, воплощавшие субъективный человеческий опыт, его внутренний мир, переживания и т. п.) как род литературы возникла исторически в процессе «омузыкаливания» словесного выражения. Лирику можно характеризовать, как *музыку в литературе*, как литературу, принявшую на себя законы музыки. Поэзия лирична потому, что музыка по природе своей является как бы лирическим искусством: она обладает удивительной способностью образно моделировать неуловимые движения внутреннего мира субъекта.

Итак, лирика – это модификация литературы под воздействием музыки.

А что такое драма? *Драма* (греческое слово δραμα буквально обозначает действие) как род литературы выделилась и обрела свой специфический характер в результате органической связи искусства слова с актёрским творчеством.

Вспомним, что драматургия долгое время не могла избавиться от «лирического героя» (именно такой была функция хора в античной трагедии). Переход от монологического повествования к диалогической форме осуществлялся довольно медленно. «Расщепление» начального сказителя на несколько самостоятельных персонажей протекало постепенно. Но как только появился диалог – важное изобретение поэтического гения человечества – и вместе с ним словесное действие, сразу же

сложились предпосылки для рождения драматической формы. Там, где существует «второй голос», возможен и поединок двух характеров, их столкновение.

Третий классический род литературы – *эпос* (греческое слово εηοζ означает повествование). Литература уже отдала дань музыке и актёрскому искусству, поэтому в эпосе она остаётся наедине с собой (точнее говоря – наедине с изображаемым реальным миром). Специфической особенностью эпоса является описание, повествование. В этом проявляется независимость литературы, её чистота. Эпос пользуется только теми средствами, которые доступны слову. Литература в эпосе отстаивает свою «самость», своё специфическое отличие от других искусств.

Но что есть самоутверждение литературы? Не является ли оно по сути своей выражением особого *отношения* к другим искусствам? И коль скоро на этот вопрос можно дать положительный ответ, эпос правомерно трактовать как модификацию литературы под влиянием других искусств.

Если категория рода связана с обусловленностью художественного явления *внешними* причинами, то категория жанра – отражение модификации вида под влиянием *внутренних* связей (причин), сходных во всех видах, но проявляющихся в каждом из них своеобразно, в соответствии с их спецификой.

Жанр (от фр. *genre*) – *исторически устойчивый тип композиционной организации искусства, обусловленный спецификой предмета художественного освоения и особенностями поставленных в произведении задач.* Жанр – одно из важ-

нейших средств художественного обобщения и, по мысли М. Бахтина, – репрезентант творческой памяти в процессе художественного развития.

Исторически устойчивые типы композиционной организации художественных произведений детерминируются особенностями содержания искусства. Главное здесь – многообразие явлений действительности (они-то в первую очередь и обусловливают многообразие жанров) и эстетические задачи (тематические, гносеологические, аксиологические и т. д.), которые художник ставит и старается разрешить в своём творчестве.

Жанры могут дифференцироваться в разных плоскостях. Если речь идёт об их дифференциации в тематической (или сюжетно-тематической) плоскости, то можно было бы назвать, к примеру, *исторический* или *научно-фантастический* жанры романа, драматической пьесы, картины или кинофильма, *приключенческий* или *психологический* в литературе, искусстве театра или кино, *пейзаж, портрет, натюрморт* или *бытовой, религиозно-мифологический, батальный* жанры в живописи, а также *пейзажная, любовная* или *гражданская* лирика в поэзии и т. п.

Если жанры дифференцировать по их познавательной ёмкости, главным критерием становится масштаб, объём осваиваемого жизненного материала. В поэзии это могут быть *стихотворение, стихотворный цикл*, или *поэма*, в графике – отдельный *эстамп* или целая *графическая серия*, в зодчестве – уникальное *архитектурное сооружение* или *архитектурный ансамбль*, а в музыке – *инструментальная миниатюра, вокальный цикл* или *симфония*.

Дифференциация жанров в аксиологической плоскости даёт возможность различать, например, *славословящие* и *сатирические* художественные образования. К первым относятся *гимн*, *ода*, *дифирамб*, или *героическая поэма*, а ко вторым – *комедия*, *памфлет*, *фарс* или *частушка*.

«Род» и «жанр» неразрывно связаны с категорией вида, поскольку представляют собой модификацию вида, обусловленную соответственно внешними или внутренними причинами. Что же касается их отношений друг к другу, то род и жанр часто (но не всегда) выступают как таксоны. Так, к эпосу относится *басня* (небольшое произведение дидактического или сатирического характера) и *роман* (крупная эпическая форма со сложным сюжетом), *баллада* (сюжетное стихотворение) и *поэма* (повествование в стихах), короткий *очерк* или *рассказ* и масштабная *эпопея* (роман или поэма, изображающие значительные исторические события и освещающие народную жизнь во всём её многообразии).

Раздел 7
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА И ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС

7.1. Творческий метод, направление, течение, школа и стиль как категории историко-художественного процесса

Творческий (художественный) метод – одна из самых молодых эстетических категорий. Она появилась в отечественной художественно-критической и искусствоведческой литературе во второй половине XX века, что было естественным следствием подхода к искусству как к *осознанному, целенаправленному* процессу. *Творческий метод* трактуется здесь как *исторически обусловленное единство общих принципов художественного творчества.* В тех же эстетических системах, где творческий процесс предстаёт прежде всего как состояние «наития», «божественного вдохновения», «пророчества», «мистической одержимости» (Платон), как «иррациональное лирическое излияние» гениальной личности (йенские романтики) или в виде «спонтанного, бессознательного выражения инстинктов» субъекта (фрейдисты, интуитивисты), потребность в использовании этой категории попросту не могла возникнуть.

И, напротив – там, где существует убеждение, что творческий процесс в искусстве принципиально познаваем (Аристотель, Леонардо да Винчи, Буало, Дидро, Гегель и многие другие вплоть до наших дней), выявление, изучение его основных принципов всегда считалось и считается актуальной задачей эстетики и искусствознания. И здесь уж не столь существенно – использовался или не использовался в научных трактатах принятый сейчас термин. Важно другое: само понятие о принципах художественного творчества в эстетике, конечно же, имелось.

Будучи именно *системой* творческих принципов, художественный метод представляет собой достаточно сложный механизм. Его структура определяется диалектикой *всеобщих форм индивидуальной деятельности*, о чём мы в своё время уже говорили. Поскольку индивидуальная деятельность, в какой бы сфере она не проявлялась, осуществляется в *четырёх основных направлениях* (познание, ценностная ориентация, общение и преобразование), художественный метод включает в себя *четыре основных параметра* (четыре составляющих, четыре группы принципов): *гносеологический, аксиологический, семиотический* параметры и параметр *моделирования.*

Гносеологический параметр.

Творческий метод есть *способ художественного познания.* Поэтому каждый художественный метод ориентируется на тот или иной предмет художественного освоения и включает в себя свои принципы отбора отображаемых явлений. Одно дело – безусловная ориентация на действительность, стремление показать её такой, какой, как

полагают, она является на самом деле, и совсем другое – принципиальная устремлённость в мечту, в фантазию, к неосуществлённому идеалу. В первом случае мы сталкиваемся с *реалистическим типом творчества* (с методом критического реализма, например, черпающим свои образы в сфере социальных отношений и острых социальных конфликтов), а во втором – с *романтическим,* имеющим прямо противоположную установку. Ведь главным принципом романтического воспроизведения жизни является обращение к абсолютно самоценной личности, устремлённой в иной, созвучный ей мир, и внутренне независимой от окружающей действительности. Реальность, с присущим ей экономическим и социальным порядком, чужда человеку, и недостойна его; роль объективного мира не следует преувеличивать.

Натурализм фрейдистского толка обнаруживает интерес к сфере биологических отношений между людьми, а *поп-арт* (от англ. *popular art* – популярное искусство) осуществляет отбор явлений действительности так, чтобы грань между эстетическим и неэстетическим, художественным и нехудожественным была максимально размыта. Теоретики поп-арта исходят из утверждения о том, что практически каждый предмет может утратить свой изначальный смысл и превратиться в произведение искусства. Любая вещь, как заявил Марсель Дюшан, есть искусство, если она «вырвана из её бытовых связей, или если я показываю на неё пальцем». Эстетизируя вещный мир, художник не должен стремиться к созданию художественного предмета. Вполне достаточно будет придать обыкновенной вещи художественное значение

путём организации особого контекста её восприятия. И в результате на выставке появляются искорёженные автомобили, электромоторы, старые шины, обрывки газет и афиш, выцветшие фотографии или даже самый обыкновенный писсуар.

Так называемое *концептуальное искусство* (иногда его называют «холодной школой» или «искусством первичных структур»), в отличие от поп-арта, придаёт художественный статус продуктам интеллектуальной деятельности человека. На первый план здесь выдвигается *концепт*, т. е. некий смысл, выраженный в виде формализованной идеи или документально зафиксированного проекта.

Классическим образцом концептуализма является инсталляция американского художника, журналиста и эссеиста Джозефа Кошута, включающая стул, фотографию этого же стула и точную копию словарной статьи «стул». По замыслу художника сам стул и его фотографию необходимо заменить, если композицию вновь готовят к показу. И только копия словарной статьи «стул» и схема с инструкцией установки работы, подписанные автором, считаются частью концепта и должны оставаться неизменными. Инсталляция называется «Один и три стула» и, судя по отзывам, вызывает у воспринимающих самые разные ассоциации, в том числе и весьма кощунственную: «единый стул в трёх лицах» («стул-отец», «стул-сын» и «стул-дух святой»).

Произведения концептуализма по своему облику непредсказуемо различны: колонки цифр, схемы, ксерокопии текстов и репродукций и т. д. Однако воспринимающий не должен их читать, вникать в их содержание. Он должен трактовать их как чистый эстетический продукт, представляющий интерес своим видом в целом.

А раз вещь должна содержать в себе минимум художественности, вместо скульптуры на выставке можно поместить груду кирпичей или плохо отёсанный чурбан. Эти предметы «замещают» собой скульптуру, «манифестируя» её отсутствие. Ведь то, что замещается, всем хорошо известно, – поясняют нам. А раз это нечто и без того хорошо известно – значит оно как бы уже «предварительно есть». Подобное мы находим и в музыке: вспомним хотя бы «знаменитый» опус Дж. Кейджа «Четыре минуты тридцать три секунды молчания для одного инструмента или группы инструментов», который, очевидно, должен «репрезентировать» отсутствующую музыку.

Представим себе небольшой инструментальный ансамбль, разместившийся на сцене. Пианист приготовился играть и уже поднёс руки к клавиатуре, кларнетист имитирует ауфтакт... *и тишина!* Секунд 30–40 слушатели находятся в состоянии напряжённого ожидания. Затем их лица начинают выражать явное недоумение: «здесь что-то не так!». Возникает недовольство, потом – глухой ропот и возня, раздаются покашливание и подавленные смешки. Одни воспринимают происходящее как нелепость или неприкрытое хулиганство, другие, если верить высказываниям отдельных музыкальных критиков, – как нечто, имеющее «глубокий скрытый смысл» (уж ни «ирония» ли это? ни протест ли «против звукового хаоса», «музыкального хлама», «засорённой звуковой среды?» и т. д. и т. п.).

Наряду с принципами отбора явлений действительности, гносеологический параметр художественного метода включает в себя и принципы сопоставления отобранных явлений, те или иные

А вот и поучительная история, связанная с художественной практикой метода социалистического реализма. Одним из её корней не без основания считается «богостроительство» – своеобразное мистико-религиозное течение в большевизме. Проповедуя необходимость создания «религии социализма», М. Горький, А. В. Луначарский и другие идеологи «богостроительства» хотели опереться на веру в «светлое будущее», постепенно укреплявшуюся в сознании людей.

Можно ли представить себе строительство социализма в образе дома без крыши? – спрашивал один из них и отвечал: формально – да. Мы находимся в самом начале пути, и строительство нового общества сопряжено с большим количеством трудностей и всяческих прорех. Но это сегодня. А завтра? Если учесть тенденцию, направленность развития, окажется, что формальная правда – на самом деле неправда. Правда, что птица: она не сидит на месте, она летит.

Семиотический параметр.

Художественный метод проявляется не только как способ познания и оценки воспроизводимых явлений действительности, но и как *способ кодирования добываемой художественной информации.* Он имеет, следовательно, семиотическую грань. Понятно, что художник, стремящийся сделать своё творчество максимально доступным другому человеку, будет использовать совсем не тот художественный язык, который понадобится автору, принципиально отвергающему саму возможность понимания плодов его иррационального самовыражения широким кругом людей.

Каждый творческий метод вырабатывает свой художественный язык. Одни методы предпочитают отражать действительность в «формах самой жизни», другие исходят из установки, что видимый мир не имеет подлинной реальности, и истинной основой жизни являются отвлечённые идеи.

Таков, скажем, абстракционизм, установки которого, отчасти, обнаруживают связи с мировоззрением Платона и религиозно-мистическими представлениями в духе философии раннего Средневековья. Платон утверждал, что мир вещей не является миром подлинно сущего. А в ветхозаветной эстетике патристики уже возникли понятия аллегории и символического образа. Опираясь на древнегреческие и древнееврейские философско-эстетические системы, Климент Александрийский создал теорию символизма. Высшие истины бытия подвластны только символическому образу. Чтобы их постигнуть, необходимо особым образом сориентировать разум человека. Алогизмы Святого Писания рассчитаны на осознанную концентрацию духовных усилий. Скрытый смысл Библии становится доступным только тому, кто проникает в символ, притчу, иносказание. Сторонник иконопочитания Иоанн Дамаскин обосновал символику цвета. Божественному и императорскому достоинству соответствует пурпурный цвет, красный символизирует пламя и может использоваться для воплощения образов покаяния и очищения, белый – цвет одежды Христа, синий – знак трансцендентного мира, зелёный – это цветение и юность, а чёрный, конечно же, – смерть.

Имея в виду известный образ, созданный творческой фантазией английского писателя и математика

Льюиса Кэрролла, один искусствовед остроумно заметил: задача художника-абстракциониста состоит в том, чтобы воплотить улыбку кота, не изображая самого кота. Художественная суть абстракционизма состоит в перенесении принципов архитектонического творчества на область изобразительного искусства. Основоположник абстрактной живописи В. Кандинский в трактате «О духовном в искусстве» подробно аргументировал тезис о том, что живописные композиции – символы внутренних состояний художника. Горизонтальная линия символизирует покой, вертикальная – движение; красный цвет – это символ мужества, а белый – символ рождения и т. д. Вот как выглядит словесная «программа», которую Кандинский предпосылает одному из своих полотен.

Синее, синее поднималось, поднималось и падало,
Острое, тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.
Густо-коричневое повисло будто на все времена.
Будто.
Будто.
Шире расставь руки! Шире, шире.
И лицо своё закрой красным платком.
И может быть оно ещё не сдвинулось,
сдвинулся ты сам?
Белый скачок, за белым скачком.
И за этим белым скачком, белый скачок,
И в белом скачке, белый скачок.
В каждом белом скачке, белый скачок.

Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное.
В мутном-то оно и сидит,
Отсюда всё и начинается
.... треснуло!

Параметр моделирования.

Итак, явления действительности отобраны, обобщены, сопряжены друг с другом, а также оценены и приняли в воображении автора знаково-языковую форму. Теперь художественный образ должен объективироваться в материале искусства. Поскольку же предметно-физическая сторона художественного произведения может рассматриваться как модель предметно-физической реальности, творческий метод представляет собой *способ образного моделирования жизни.*

Термин «модель» (от лат. *modulus* – образец, норма) используется в логике и методологии науки в значении аналога определённого фрагмента природной и социальной реальности, порождения человеческой культуры. *Модель* и *оригинал модели* (т. е. то, что моделируется) могут находиться в *аналоговых* или *контрастных* отношениях. В свою очередь аналоговые связи бывают отношениями *изоморфизма* или *гомоморфизма*. Первые представляют собой отношения *взаимно-однозначного соответствия* (одинаковости, равенства, точного сходства), вторые – отношения *уподобления* (более общего, более слабого соответствия).

Изоморфизм в искусстве связан прежде всего с созданием копии, репродукции и используется художественной платформой натурализма. Гомоморфизм, предполагающий воспроизведение сути и возможность отступления от оригинала модели в отдельных деталях, больше соответствует художественным принципам реалистического искусства.

Что же касается *контрастного* моделирования, то его принципы ближе всего многочисленным антимиметическим явлениям в художественной

культуре, строящимся на деформации образов реального мира. Так, например, кубизм выдвинул на первый план конструирование объёмной формы на плоскости. Его приверженцы стремятся к выявлению простых стереометрических форм (куб, конус, цилиндр) и разложению сложных фигур на простые. Рассказывают, что в период увлечения кубизмом Пикассо, будучи превосходным рисовальщиком, делал мгновенный эскизный набросок, обладавший удивительным портретным сходством, а затем последовательно осуществлял серию его разрушений, чтобы выразить внутреннюю суть персонажа.

Если учесть, что моделирование, взятое в его широком значении, есть метод исследования объектов познания на их моделях, становится ясно, что параметр моделирования и гносеологический параметр творческого метода неотделимы друг от друга. Столь же неразрывно связаны и другие его составляющие. Гносеологический параметр не существует отдельно от аксиологического, поскольку познание и оценка в искусстве нераздельны, а семиотический – от аксиологического и т. д.

Каждый художественный метод – это *система* принципов творчества. Вот почему любая попытка оконтурить его, определить его границы в историко-художественном процессе, отнести к нему именно эти, а не другие художественные явления, возможна лишь на основе выявления *системы принципов*, а не какого-либо одного из них. Никакая фантазия, никакой гротеск, никакие условности художественного языка *сами по себе* не размывают «берегов реализма». И если творческая фантазия Шекспира извлекает из небытия призрак отца зна-

менитого датского принца, если воображение Сервантеса побуждает последнего из оставшихся в Испании рыцарей совершать возвышенные по мотивам и нелепые по своим последствиям деяния, если благодаря причудливому вымыслу Джонатана Свифта один неутомимый англичанин попадает из страны лилипутов в страну великанов, реализм как творческий метод не меняет своей сути и не утрачивает свою качественную определённость.

Надо учитывать, что художественный метод – категория *высокой степени обобщённости.* Эстетический или искусствоведческий анализ будет эффективен только тогда, когда в его орбиту вовлекается широкий круг художественных явлений. Изолированно взятое произведение далеко не всегда и далеко не сразу обнаруживает свою принадлежность к тому или иному художественному методу. В каждом конкретном произведении творческий метод реализуется не полностью.

Художественный метод – *исторически-конкретное явление.* В своём развитии он может претерпевать серьёзные изменения. Чтобы удостовериться в этом, достаточно сравнить реализм О. де Бальзака, Ч. Диккенса и Н. В. Гоголя с реализмом Х. Фаллады, А. Кронина и Э. Хемингуэя. Вывод очевиден: перед нами и тот же самый метод, и иной. Его основные принципы сохранились.

Не следует думать, что каждый художественный метод проявляется во всех областях искусства с одинаковой эффективностью. Как раз наоборот: сфера его влияния в разных классах, семействах и видах искусства бывает большей или меньшей. Символизм проявился с максимальной полнотой в литературе, импрессионизм – в живописи и му-

зыке, а неореализм – в искусстве кино. Трудно забыть и безрезультатные попытки некоторых эстетиков и искусствоведов обнаружить социалистический реализм в непрограммной музыке и архитектуре. Их потуги заканчивались конфузом.

И, наконец, не корректно не видеть, что определённое число художественных произведений прихотливо объединяет в себе черты разных методов творчества. *Поливалентность* последних – не столь уж редкое явление. Одни художники (И. Е. Репин, П. И. Чайковский), проходя свой жизненный путь, сохраняют верность однажды избранному методу творчества, другие (П. Пикассо, И. Ф. Стравинский) – свои пристрастия меняют неоднократно. Не удивительно, что в исследовании историко-художественного процесса мы можем столкнуться не только с отчётливыми проявлениями сложившихся систем творческих принципов, но и с их «стёртыми», «переходными» формами. Ведь художника можно «застать» в период активного поиска или блуждания: с одними принципами творчества он ещё до конца не распрощался, а другие – ещё полностью не обрёл.

Строго говоря, творческий метод – это ещё не сама эстетическая реальность. Метод есть лишь некая совокупность принципов. «Носителем» этих принципов является художник. Писатель, скульптор или живописец «стоят» на платформе того или иного метода и руководствуются им в творчестве.

Что же касается художественного направления, то это метод, ставший живым процессом развития искусства. Направление представляет собой *объективированный* метод, т. е. метод, воплощённый в бронзу и мрамор, в телодвижение и масля-

ную краску, опоэтизированное слово и музыкальный звук. Не случайно направление характеризуют как объединение художников на базе определённого метода творчества. Общность принципов порождает и *единую направленность* творческого процесса. Такая общность и обусловливает художественное направление как эстетическую реальность. Следовательно, *направление – это исторически сложившаяся общность явлений искусства, объединённых относительным единством идейно-эстетических ориентаций и принципов художественного творчества.*

Метод и направление неразрывны как две стороны одной медали. Каждому творческому методу соответствует одно и только одно художественное направление. Когда, например, мы слышим вопрос: классицизм – это метод *или* направление, правильным будет следующий ответ: классицизм – это *и* метод, *и* направление. Как своеобразная система принципов творчества, классицизм есть художественный метод, а как живой конкретно-исторический процесс развития искусства во всей совокупности его художественных произведений, классицизм есть направление. То же самое может быть сказано о сентиментализме, романтизме, натурализме, критическом реализме, импрессионизме и т. д.

Каждое художественное направление возникает, существует и реализует свой потенциал благодаря тем отношениям, которые складываются между ним и другими направлениями (ранее существовавшими или ныне существующими). Изолированно они развиваться не могут. Как убедительно было показано в исследованиях А. Зися,

существенным параметром самоопределения художественного направления становится «переоценка ценностей» по отношению к хронологически предшествующим художественным общностям или к сложившимся в ту же эпоху. С одной стороны, искусство Возрождения «переоценивает» художественный опыт Средневековья, а романтизм – творческую практику классицизма. С другой стороны, сентиментализм не идёт на смену классицизму, а авангардизм – реализму. Они существуют «рядом» и развиваются параллельно.

Между художественными направлениями могут возникнуть как конфронтационные отношения, так и приводящий к синтезу диалог. Просветительский реализм был непримиримым оппонентом классицизма, что послужило мощным стимулом их развития и стилевого самоопределения, а романтизм «мирно сосуществовал» с сентиментализмом, который по своим идеалам «естественности» и «природности» человека (Ж. Ж. Руссо), как и романтизм, настороженно относился к достижениям современной цивилизации.

Иногда приходится сталкиваться с отождествлением понятий направления и течения в искусстве. Такое отождествление ошибочно. В одном направлении могут существовать разные течения, направление и течение связаны как *общее* и *особенное*. Течение – это структурное подразделение внутри направления, обусловленное спецификой предмета художественного освоения, а также национальным или провинциальным своеобразием.

Одно течение может отличаться от другого отражением разных сторон жизни. В русском искусстве XIX столетия к более тесным группировкам в рамках

одного и того же художественного образования стремились явления, принадлежащие разным видам искусства: творчество В. Г. Перова, Н. А. Некрасова и М. П. Мусоргского отличал интерес к острым социальным конфликтам, М. И. Глинку и А. П. Бородина объединяло тяготение к эпическим образам, Н. А. Римского-Корсакова, В. М. Васнецова и А. К. Лядова – отражение реальности сквозь призму русской сказочности, а И. И. Шишкина, И. И. Левитана и И. К. Айвазовского – потребность воспеть красоту русской природы.

Течения в искусстве могут также отличаться национальным или региональным своеобразием: сравните, например, Н. А. Некрасова с Т. Г. Шевченко или Р. Шумана, Э. Грига и Ф. Шопена. В этом смысле понятие «течение» отчасти совпадает с понятием «школа». Ведь под *школой* в искусстве часто и не без основания имеют в виду *национальные* или *провинциальные* ответвления художественного направления. В качестве примера назовём нидерландскую (франко-фламандскую) школу в музыкальном искусстве XV–XVI веков, связанную с расцветом полифонии строгого стиля (Г. Дюфаи, Й. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Депре, О. Лассо), а также мангеймскую школу в немецкой музыке XVIII столетия (Я. Стамиц, И. Каннабих и др.), подготовившую формирование классической симфонии в творчестве Й. Гайдна и В. Моцарта. При этом течение выводится за рамки школы тем самым признаком, который мы определили как специфику предмета отражения, а школа, в свою очередь, оказывается шире течения потому, что может ещё означать *передачу художественного наследия, традиций, «цеховых секретов» в процессе*

обучения. Так, подмастерье на первых порах допускался средневековым мастером лишь к растиранию красок, затем к выполнению не самых ответственных участков творческого труда и только потом, переняв и усвоив все необходимые навыки и знания, претендовал на собственную мастерскую. Понятие «школа», таким образом, связано с выявлением константного, традиционного, наследуемого в искусстве (таковы, например, фортепианная школа Г. Г. Нейгауза, давшая мировой музыкальной культуре таких прославленных музыкантов, как С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, Я. И. Зак, А. И. Ведерников, Т. Д. Гутман, Л. Н. Наумов, Е. В. Малинин, скрипичная школа Ю. И. Янкелевича, среди воспитанников которой можно назвать В. В. Третьякова, В. Т. Спивакова, И. В. Бочкову, Г. Е. Жислина, Т. Т. Гринденко и др.).

Если «творческий метод» – самая молодая эстетическая категория среди всех, рассматриваемых в этом разделе, то «стиль», безусловно, самая старая.

Представления о стиле связаны с самыми разнообразными проявлениями. Существуют, например, *стиль летоисчисления* (старый – юлианский, новый – григорианский), *стиль языка* (официально-деловой, разговорный, научный, книжный), *стиль национальный* (греческий, египетский, китайский), *стиль одежды* (праздничный, свадебный, траурный). Употребляются и такие понятия, как *стиль поведения* (вспомним, хотя бы жизнеустройство пифагорейского союза, членам которого запрещалось употреблять в пищу бобовые растения, позволять ласточкам вить гнёзда под крышей дома, помогать путнику взваливать ношу на плечи, оставлять на золе следы и т. п.) и близкое к нему – *стиль жизни.*

Применительно к искусству эта категория оказалась в центре внимания во второй половине XIX столетия. Интерес к ней был своеобразной ответной реакцией на распространившиеся в культуре тенденции стандартизации, всё более широкое использование унифицированных шаблонов. Именно в этот период особое значение приобрело подчёркивание неповторимой индивидуальности художника, специфичности его стиля. Стиль тогда понимался как *индивидуальная манера письма*.

Надо сказать, что этой трактовке способствовало то обстоятельство, что в древности и в средние века стилем называли заострённый стержень из кости, дерева или металла, которым писали на бересте или восковых дощечках (слово «стиль» происходит от лат. *stilus* и греч. *stilos*, буквально означающих «палочка»). Однако понимание стиля как индивидуальной манеры письма не могло быть отнесено к тем культурам, в которых искусство формировалось без ощутимого влияния личности. Таким, например, было древнеегипетское искусство с его традиционным геометризмом и сохранявшейся на протяжении веков твёрдо внеличной системой форм (пространство, в котором размещались изображённые персонажи, сводилось к плоскости, художник не знал перспективы, лица и ноги показывались в профиль, а верхняя часть туловища разворачивалась в фас и т. д.). Стало ясно, что стиль – *многозначное понятие* и что оно во всех случаях связано с различными аспектами внешней организации художественного произведения, с выявленным единством художественного формообразования.

В широком смысле слова *стиль – это образная система средств выразительности, творческих*

приёмов, обусловленных единством художественного содержания. Вот почему вполне правомерно говорить о стиле *отдельного произведения* или *жанра в искусстве*, об *индивидуальном стиле* конкретного автора, о стилистических особенностях *течения* и *школы*, о стиле *художественных направлений* и даже целых *эпох*.

Так, для романского стиля в архитектуре, сложившегося в X столетии и активно распространявшегося в XI и XII веках, характерны внешняя незамысловатость строения, приземистость и тяжеловесность при большом внимании к интерьеру, а также огромное количество каменных чудовищ, львов, кентавров и химер. Последнее было результатом влияния «иконоборчества», приведшего в изобразительном творчестве к торжеству «звериного стиля». Ничего подобного мы не найдём в архитектуре предшествующей эпохи. Античные храмы имели значительно более скромный интерьер, но отличались внешним великолепием, размахом и гармоничностью форм, украшались скульптурными изображениями богов и мифологических героев.

Готический стиль XII–XV веков, ведущим архитектурным типом которого стал городской собор, характеризуется стрельчатыми арками, боковым распором крестовых сводов, огромными окнами с многоцветными витражами, гигантскими ажурными башнями. В службу вплетались элементы литургической драмы, в музыке господствовал григорианский хорал. Освобождение от власти повседневной реальности было главным условием религиозного самоуглубления. Всё говорило об укоренённости в художественном сознании образа страдающего человека.

Таким образом, определённое единство историко-культурного содержания эпох обусловливает в них устойчивую общность художественно-образных приёмов и средств. Стиль эпохи, так же как и стиль направления или течения, очерчивает её как нечто индивидуально-самобытное. Стилевая общность есть общность самобытностей. *Стиль – это совокупность особенностей, отличающих на уровне языка одни художественные явления от других.*

Точное суждение о природе стиля высказал Ю. Борев: «Стиль – набор “генов” культуры (духовных принципов построения произведения, отбора и сопряжения языковых единиц), обусловливающий тип культурной целостности. Стиль как единая порождающая программа живёт в каждой клеточке художественного организма и определяет структуру каждой клеточки и закон их сопряжения в целое»[154].

Надо отметить, что в эстетике и в искусствознании нередко приравниваются понятия «направление», «эпоха», «стиль», и они используются чуть ли не как совершенно идентичные. *Искусство барокко* характеризуют и как *стиль*, и как *направление*, общеупотребительным стало и словосочетание *эпоха барокко*. Ещё чаще говорят – *эпоха романтизма*, хотя в хронологических пределах существования романтизма были ещё и *классицизм*, и *реализм*, и *сентиментализм*.

Напомним, что вплоть до XVIII века всеобщие истории искусства мало отличались друг от друга: в них фигурировали «эпохи» (античность, Средневековье, Возрождение), а членение художествен-

---

[154] *Борев Ю. Б.* Эстетика: Учеб. – М., 2002. – С. 136.

ного процесса осуществлялось на основе категории «стиль». И только когда категория «стиль», с её отчётливой причастностью к области выразительных средств, оказалась не вполне пригодной для описания других художественных явлений, имеющих как бы «внестилевой», «надстилевой» характер, возникли понятия художественного направления, течения и школы.

Понятия «направление» и «стиль» не эквивалентны. А. Зись убедительно доказал, что «направление» акцентирует идейно-эстетическую направленность художественного творчества и выражает себя на уровне художественной концепции произведения, тогда как «стиль» – это общность языковая, общность, лежащая в сфере приёмов и выразительных средств. «Направление», стало быть, фиксирует родовую тенденцию развития искусства как особого способа мировидения, а «стиль» характеризует проявление этой тенденции на уровне художественного языка. Кроме того, «направление» часто не замыкается на каком-то одном стиле (реализм как художественное направление является обладателем богатого стилевого многообразия). В другом значении («стиль эпохи») понятие стиля может быть шире понятия направления: стиль эпохи – это знак культуры определённого времени, а эпоха нередко объединяет в себе различные направления историко-художественного процесса.

По этой причине «эпоха» и «направление» также не идентичны. Понятие «эпоха» характеризует хронологические рамки того или иного художественного процесса, а не его специфическое качество. В одном отношении «эпоха» шире, чем «направление», поскольку, как уже было сказано, она способна вобрать

в себя несколько направлений. В другом же отношении она оказывается уже его, ведь художественное направление может развиваться и за пределами «своей» эпохи (романтизм, например, благополучно продолжал существовать и в «эпоху» реализма).

Этим мы завершаем определение и разграничение категорий «творческий метод», «художественное направление», «течение», «школа» и «стиль». Такова *синхроническая* (логическая, теоретическая, понятийная) сторона их соотношения. Однако для большей полноты картины нам придётся ещё рассмотреть и *диахроническую* (историческую, процессуальную) сторону их взаимосвязей, к чему сейчас мы и переходим.

7.2. Идейно-эстетические ориентации и принципы художественного творчества в исторической перспективе

Раскрывая взаимодействие «творческого метода», «художественного направления» и других названных выше явлений в реальной исторической перспективе, проанализируем художественно-творческий процесс в свете той же методологии, к которой мы прибегли в разделе о морфологии искусства, т. е. представим его как некое системное единство *трёх* основных форм существования художественных структур (синкретических, дифференцированных и синтетических) и *двух* встречных тенденций (от изначального синкретизма – к дифференцированным структурам, и от этих последних – к новым синтетическим образованиям).

Искусство первобытного, дорабовладельческого общества обладало изначальной нерасчленённостью, диффузностью, неопределённостью структуры. В нём не могли выделяться методы, направления, течения и стили, они ещё не сформировались. В эпоху рабовладельческой античности только намечается первоначальное своеобразие национальных культур и стилевые особенности индивидуального письма: язык трагедий Эсхила отличается от языка Софокла и Еврипида. Аристотель фиксирует складывающиеся принципы творчества, в искусстве начинают появляться отдельные каноны и нормы, которые, по мнению Н. Буало, И. Винкельмана, Г. Лессинга и К. Маркса, даже на значительно более поздних этапах историко-художественного процесса будут восприниматься как безусловные ориентиры и недосягаемые образцы.

И всё же, несмотря на формирующееся многообразие, это искусство воспринимается прежде всего как некое *единство в определённых хронологических рамках*, поэтому в анализе структуры мирового историко-художественного процесса мы совершенно обоснованно прибегаем к привычной формуле – *эпоха античности.*

В Средневековье дифференциация структурных элементов историко-художественного процесса становится более определённой. Канонические традиции античности (латинский тип культуры, правила риторики и некоторые другие) по-разному усваиваются западным и восточным Средневековьем. Однако их художественная общность, проявляющаяся в определённых хронологических границах, ещё достаточно сильна, вот почему

вполне правомерен и сам термин *эпоха Средневековья.*

Важной вехой историко-художественного процесса стало искусство Возрождения. Следует, очевидно, полностью поддержать теоретическую позицию А. Зися, согласно которой культура этого периода характеризуется одновременно как последняя «эпоха» (эпоха Ренессанса) и как первый этап самоопределения «художественных направлений». Искусство начинает развиваться не хронологическими массивами, а отдельными потоками. При этом становление и чередование художественных направлений осуществляется весьма своеобразно: оно не синхронно смене общеисторических эпох и далеко не одномоментно в различных видах искусства. Общность идейно-эстетических ориентаций и принципов творчества поразному складывалась в изобразительном искусстве (Леонардо да Винчи, Б. Микеланджело, С. Рафаэль) и в поэзии (Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Т. Тассо, Л. Ариосто). Всё более заметно давала о себе знать реалистическая тенденция в литературе («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. Сервантеса, «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского, практически всё творчество У. Шекспира). Однако потребовалось ещё немало времени, чтобы эти процессы окончательно проявились. Только к XVII веку, наряду с реализмом позднего Ренессанса, устоялись такие художественные явления, как маньеризм, барокко, классицизм, сентиментализм и преромантизм.

Здесь будет уместно подчеркнуть, что мы должны различать следующие понятия: «реализм как *тенденция* правдивого отражения действительно-

сти», «реализм как *творческий метод*» и «реализм как *художественное направление*». Реалистическая тенденция в искусстве существует изначально. В этом смысле любое искусство, начиная с глубокой древности и до настоящего времени, *в той или иной степени* правдиво отражает действительность. Реализм же как творческий метод – явление значительно более сложное и, к тому же, конкретно-историческое. Он возникает в эпоху Ренессанса и представляет собой своеобразную *систему* принципов, которые группируются в рамках проанализированных выше составляющих (гносеологического, аксиологического, семиотического параметров и параметра моделирования). Когда же речь идёт о реализме как художественном направлении, имеется в виду не сама по себе система неких отличительных черт, но живой процесс развития искусства, общность художественных явлений, объединённых единством соответствующих ориентаций и принципов реалистического творчества.

Попутно заметим, что иногда, наряду с понятиями *«творческий метод»* и *«художественное направление»* используется и понятие *«тип творчества»*. Применительно к реалистическому искусству это понятие означает некое единство его конкретно-исторических форм (реализма эпохи Возрождения, просветительского реализма, классического реализма, критического реализма, неореализма и т. д.). Основными чертами реализма как типа творчества являются, по-видимому, (1) осознанное стремление правдиво отразить действительность, разрушить миф, обнажить реальность и (2) активно воздействовать на неё.

Маньеризм (ит. *manierismo*, от *maniera* – манера, стиль) – художественный метод и направление в западноевропейском искусстве XVI века, отразившее кризисные явления гуманистической культуры Возрождения. Внешне следуя мастерам высокого Ренессанса, маньеристы (в живописи – Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, А. Бронзино, в скульптуре – Б. Челлини, Джамболонья) хорошо ощущали диссонансы бытия, его неустойчивость и трагичность. Их искусству были присущи изощрённость, усложнённость, особая напряжённость образов и форм. Важное значение приобрело в это время творчество Бенвенуто Челлини – автора всемирно известных мемуаров, скульптур и ювелирных изделий.

Что же касается *барокко* и *классицизма*, то они возникли практически одновременно. Правда, барокко в основном относят к XVII веку, а классицизм к XVIII. Однако не следует забывать, что во Франции, которая явилась родиной классицизма, это направление сформировалось ещё в XVII веке, а барокко в Германии продолжало существовать и в XVIII столетии.

И барокко, и классицизм выросли на почве абсолютизма и в качестве художественного идеала избрали античное искусство. Но классицизм ориентировался на античность и Возрождение, а барокко – на античность и Средневековье. Это обусловило и их существенные отличия. Если классицизм стремился к ясности мысли, простоте выражения, стройности композиции и гармоничности пластических форм, то барокко тяготело к грандиозности и изысканности, отличалось «темнотой» стиля и прихотливостью, старалось ошеломить,

произвести впечатление необычной пышностью, помпезностью и т. п.

Позднее в качестве «оппонента» классицизма барокко уступило место *сентиментализму* с его культом чувствительности, идеализированным изображением людей, их переживаний, жизненной обстановки и природы, и преромантизму. Сентиментализм «отталкивался» от классицистского нормотворчества, отрицая его холодный рационализм и оторванность от жизни.

На рубеже XVIII и XIX веков в Европе возникло искусство *романтизма*, проникнутое мечтательной созерцательностью, идеями и чувствами, возвышающими человека. Применительно к литературе термин «романтизм» появился у Новалиса, а применительно к музыке – у Эрнста Гофмана. Слово «романтик», закрепившее идею несовместимости реальности и идеала, было введено в широкий обиход Жан Полем.

Унаследовав от своего предшественника – *преромантизма* – интерес к мистическим элементам культуры Средневековья (преромантизм, как известно, актуализировал опыт барокко), и используя некоторые черты сентиментализма, романтизм решительно отвергал творческие принципы, лежащие в основе классицизма. При этом надо учесть, что романтизм как конкретно-историческое явление, т. е. как вполне сложившийся творческий метод с характерной для него ориентацией на абсолютно самоценную личность, устремлённую в иной, созвучный ей мир, поскольку её идеалы несовместимы с реальностью, не следует смешивать с романтизмом как тенденцией, в некотором смысле, противоположной реализму. Если

реалистическая тенденция в искусстве всегда связана с принципиальной ориентацией на действительность, то романтическая – на воображаемый мир фантазии и мечты. Обе тенденции в большей или меньшей мере присущи искусству в целом и проявляются в художественной культуре человечества, как говорится, от века.

То же самое можно сказать и о *натурализме*. Одно дело – натурализм как тенденция точного, фактографического копирования в искусстве предметов и явлений окружающей действительности, и другое – натурализм как художественный метод. В этом последнем значении натурализм сложился во второй половине XIX века. Главным теоретиком и его главой стал Э. Золя. К известным представителям натурализма относятся братья Гонкур, Г. Гауптман, У. Крейн, Ф. Норрис и К. Лемонье. В живописи – это Эдуард Мане (не путать с Клодом Моне – импрессионистом), К. Менье, К. Кольвиц и др. Представители натурализма стремились к «объективному», бесстрастному воспроизведению реальности, исходили из позитивистских представлений о полной предопределённости воли и всего духовного мира человека бытом, наследственностью и физиологическими особенностями организма.

Романтизм, в своём открытом противостоянии классицизму, обнаружил определённое сходство с *просветительским реализмом*, а к концу XIX века даже стал «участником» своеобразной интеграции в историко-художественном процессе. Дело в том, что на рубеже XIX–XX веков в художественной культуре Европы наметилось размежевание *двух основных групп художественных направлений*,

взаимодействие которых становилось скорее конфронтационным, нежели диалогическим. Первую из них (условно назовём её «миметической» группой художественных направлений) образовали реализм, романтизм и натурализм, вторую («антимиметическую» группу) – многообразные проявления модернистского творчества, субнаправления и течения авангардизма. Обратите внимание: само образование каждой из названных групп направлений мы вправе рассматривать как проявление интегративных процессов в развитии художественной культуры.

Вопреки распространённому мнению, **модернизм** не является ни творческим методом, ни художественным направлением. Его рамки значительно шире. Модернизм выходит далеко за пределы художественной культуры и проникает в образ жизни, религию, философию и мораль, строительную индустрию и дизайн, в другие сферы человеческой деятельности. А. Зись безусловно, прав, когда характеризует модернизм не только как художественно-эстетическую систему, но и как особый тип мировидения. По своей сути модернизм является следствием «распада времён», отражением разразившегося на рубеже XIX–XX веков духовного кризиса общества.

Бурное становление технократической цивилизации происходило одновременно с крушением империй, революционная ломка и кровавые войны соседствовали с формированием тоталитарных режимов. Всё это опрокидывало устоявшиеся системы взглядов на мир, разрывало традиционные общественные связи, порождало неуверенность в будущем, приводило к существенному пере-

осмыслению идеалов и жизненных ценностей, к коренной переоценке общезначимых явлений культуры.

Выразителем новой художественной картины мира стал *авангардизм* – мощное метанаправление, охватившее значительную часть мирового историко-художественного процесса от конца XIX до последней четверти XX века.

Авангардизм – это модернизм в искусстве. В его мироощущении часто превалируют безысходность и отчаяние: мир абсурден и неоправданно жесток, он враждебен человеку и обрекает его на полное одиночество. Порой же (например, в России) авангардное искусство практически не отличало себя от социальной реальности, было «социоориентировано» и объявляло себя «метафизикой нового строя».

В авангардизме совсем не так, как прежде, соотносятся наследуемое и инновационное. Художественное кредо авангардизма – принципиальный антитрадиционализм, отрицание канонизированных форм и стилей, выработанных реализмом, романтизмом и натурализмом. За исключением эпигонского повторения пройденного, в искусстве авангарда приветствуется всё: отказ от фигуративности и разрушение ладотональных связей, погружение в кошмарный мир сюрреалистических сновидений и «языкотворчество» в духе постсимволистских литературных течений. Можно сказать, что главное содержание художественного авангарда составляет эпатаж общественного мнения, а его творческими открытиями справедливо считаются такие художественные приёмы, как «ассоциативный монтаж», «коллаж» и «поток сознания».

Важно подчеркнуть, что *символизм*, *импрессионизм* и *постимпрессионизм* занимают, скорее всего, промежуточную, *переходную зону* между миметическими и антимиметическими методами творчества. К «переходной зоне», очевидно можно отнести и *фовизм*, который иногда характеризуют как течение в постимпрессионизме, а иногда – как одно из первых модернистских течений (считается, что «фовисты остановились в шаге от абстрактного искусства, но не сделали его»).

Обычно к авангардизму относят экспрессионизм, кубизм, футуризм, сюрреализм, абстракционизм, дадаизм, литературу потока сознания, драму абсурда и «новый роман». Музыкальный авангард объединяет серийную музыку, конкретную музыку, алеаторику, пуантилизм, сонористику, электронную музыку и др. Кратко остановимся на каждом из этих явлений.

Единственная реальность *экспрессионизма* – субъективный духовный мир; его главная цель – выражение чувства обречённости и ужаса перед унижением человека, войнами и т. д.

Кубизм связан с выявлением простых устойчивых геометрических форм (куб, конус, цилиндр) и с разложением сложных форм на простые.

Абстракционизм использует создание упорядоченных конструкций из линий, геометрических фигур, объёмов и цветовых пятен (В. Кандинский, П. Мондриан, П. Клее).

В *сюрреализме* источником искусства становится сфера подсознания, логические связи заменяются субъективными ассоциациями (С. Дали).

Футуризм или «искусство будущего» культивирует урбанизм (эстетику машинной индустрии

и большого города); он связан с переплетением документального материала и фантастики. В литературе – «слово на свободе», или «заумь», в живописи – пересечения, сдвиги, наплывы форм, многократное повторение мотивов как следов множественности впечатлений и стремительного движения.

Дадаизм (от фр. *dada* – конёк, деревянная лошадка, детский лепет; другая трактовка – мужское начало нового искусства в противовес, якобы, старому искусству с женским началом – *mama*) – лишённые смысла сочетания слов и звуков, каракули, псевдочертежи и т. д., т. е. своеобразное баловство, художественное хулиганство.

Литература *«потока сознания»* – прямое воспроизведение процессов душевной жизни, крайняя форма «внутреннего диалога», «самоотчёт ощущений» (Дж. Джойс, Х. Вульф, Г. Стайн).

«Новый роман» – разновидность французской модернистской прозы 50–60-х годов XX века – бесстрастное исследование общезначимых, но часто безликих, срезов жизни, порождённых отчуждением, вещизмом, бездуховностью и конформизмом (Н. Саррот, А. Роб-Грийе).

Додекафония (серийная музыка) возникла на почве свободной атональности. Ткань произведения выводится здесь из двенадцатизвучной серии. Этот метод был теоретически разработан и воплощён А. Шёнбергом. Одним из видов серийной техники стала сериальность (сериальная музыка), отличительным признаком которой служит сериализация более чем одного параметра, к примеру, высоты и ритма, высоты и динамики. Сериальность при этом не надо смешивать с полисерий-

ностью, когда сочетаются два или несколько серий одного (высотного) параметра.

В качестве звукового материала *конкретной музыки* используются не музыкальные звуки, а шум поезда, вздохи и крики, голоса птиц, скрип двери и т. п., т. е. фиксированные с помощью плёнки «натуральные» звуки.

Алеаторика (от лат. *alea* – игра в кости, *aleatory* и *aleatorie* – зависящий от броска игральных костей) – это мобильность, незакреплённость текста самой музыкальной ткани или формы произведения. Порядок исполнения каждой из «формант» может варьироваться (К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, В. Лютославский, А. Шнитке).

Что же касается музыкальной ткани *пуантилизма*, родоначальником которого принято считать А. Веберна, то она складывается из «точек» (звуков, двузвучий или аккордов), разъединённых паузами и скачками («мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит»).

Сонористика или сонорика – это оперирование темброво-красочными звучностями (сонорами). В отличие от «тоновой» музыки, где высотная дифференциация звуков хорошо различима, сонористика делает упор на общие впечатления от звуковых красок.

Электронная музыка создаётся и реализуется при помощи магнитофонов, синтезаторов и другой электронно-акустической, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры (Э. Артемьев, С. Губайдулина).

В завершение краткого анализа авангардизма, специально остановимся на характеристике живописного полотна Казимира Малевича «Чёрный

супрематический квадрат» – чуть ли не самой знаменитой картины XX века.

Впервые[155] «Чёрный квадрат» экспонировался на футуристической выставке «0, 10» в декабре 1915 года вместе с другими 39 работами художника (здесь же были размещены «Чёрный круг» и «Чёрный крест», наглядно представлявшие основные элементы супрематизма[156] как творческой системы).

В ярком эссе российской писательницы, публициста и телеведущей Татьяны Толстой под названием «Квадрат» говорится: «В 1913, или 1914, или 1915 году, в какой именно день – неизвестно, рус-

---

[155] Справедливости ради надо сказать, что художники экспериментировали с чёрным цветом, сплошь покрывая им свои картины, начиная с XVII века (иногда получался чёрный квадрат, а иногда – чёрный прямоугольник). Первое наглухо чёрное полотно было создано английским врачом, астрологом и философом-мистиком Робертом Фладдом в 1617 году, оно называлось «Великая тьма». В 1843 году некто Берталь представил аналогичную картину, названную, однако, «Под покровом ночи». В 1854 году знаменитый французский рисовальщик иллюстраций, живописец, скульптор и гравёр Гюстав Доре изобразил в виде чёрного прямоугольника «Сумеречную историю России». «Ночную драку негров в подвале» выставил на всеобщее обозрение французский поэт Пол Билход. Это случилось в 1882 году, а в 1893 – не стал оригинальным и писатель-юморист, журналист, художник Альфонс Алле. Его «творение» получило наименование «Битва негров в пещере глубокой ночью».

[156] Супрематизм (от лат. supremus – наивысший, последний) – разновидность абстрактной живописи, которая характеризуется её сторонниками как высшая ступень развития искусства на пути его освобождения от всего внехудожественного и «предметного»; отличительными чертами супрематизма стали комбинации разноцветных плоскостей (прямых линий, квадратов, кругов и прямоугольников).

ский художник польского происхождения Казимир Малевич взял небольшой холст: 79,5 на 79,5 сантиметров, закрасил его белой краской по краям, а середину густо замалевал чёрным цветом. Эту несложную операцию мог бы выполнить любой ребёнок – правда, детям не хватило бы терпения закрасить такую большую площадь одним цветом. Такая работа под силу любому чертёжнику, – а Малевич в молодости работал чертёжником, – но чертёжникам не интересны столь простые геометрические формы. Подобную картину мог бы нарисовать душевнобольной – да вот не нарисовал, а если бы нарисовал, вряд ли у неё были бы малейшие шансы попасть на выставку в нужное время и в нужном месте.

Проделав эту простейшую операцию, Малевич стал автором самой знаменитой, самой загадочной, самой пугающей картины на свете – "Чёрного квадрата". Несложным движением кисти он раз и навсегда провел непереходимую черту, обозначил пропасть между старым искусством и новым, между человеком и его тенью, между розой и гробом, между жизнью и смертью, между Богом и Дьяволом. По его собственным словам, он "свёл всё в нуль". Нуль почему-то оказался квадратным, и это простое открытие – одно из самых страшных событий в искусстве за всю историю его существования.

Малевич и сам понял, что он сделал, – продолжает Т. Толстая. – За год-полтора до этого знаменательного события он участвовал вместе со своими друзьями и единомышленниками в первом всероссийском съезде футуристов – на даче, в красивой северной местности, – и они решили написать оперу "Победа над Солнцем" и там же, на даче, не-

медля принялись за её осуществление. Малевич оформлял сцену. Одна из декораций, чёрно-белая, чем-то напоминающая будущий, ещё не родившийся квадрат, служила задником для одного из действий. То, что тогда вылилось из-под его кисти само собой, бездумно и вдохновенно, позже в петербургской мастерской вдруг осозналось как теоретическое достижение, последнее, высшее достижение, – обнаружение той критической, таинственной, искомой точки, после которой, в связи с которой, за которой нет и не может быть больше ничего. Шаря руками в темноте, гениальной интуицией художника, пророческой прозорливостью Создателя он нащупал запрещённую фигуру запрещённого цвета – столь простую, что тысячи проходили мимо, переступая, пренебрегая, не замечая... Но и то сказать, немногие до него замышляли "победу над Солнцем", немногие осмеливались бросить вызов Князю Тьмы. Малевич посмел – и, как и полагается в правдивых повестях о торговле с Дьяволом, о возжаждавших Фаустах, Хозяин охотно и без промедления явился и подсказал художнику простую формулу небытия.

В конце того же 1915 года – уже вовсю шла Первая мировая война – зловещее полотно было представлено среди прочих на выставке футуристов. Все другие работы Малевич просто развесил по стенам обычным образом, "Квадрату" же он предназначил особое место. На сохранившейся фотографии видно, что "Чёрный квадрат" расположен в углу, под потолком – там и так, как принято вешать икону.

Вряд ли от него – человека красок – ускользнуло то соображение, что этот важнейший, сакральный угол

называется “красным”, даром что “красный” означает тут не цвет, а “красоту”. Малевич сознательно вывесил чёрную дыру в сакральном месте: свою работу он назвал “иконой нашего времени”. Вместо “красного” – чёрное (ноль цвета), вместо лица – провал (ноль линий), вместо иконы, то есть окна вверх, в свет, в вечную жизнь – мрак, подвал, люк в преисподнюю, вечная тьма»[157].

С момента создания этой картины прошло 100 лет, но споры вокруг неё не утихают. Кто-то считает её «откровенным шарлатанством», а кто-то – «зашифрованным посланием человечеству». Иногда в «Чёрном квадрате» видят призыв к самопознанию; встречаются и рассуждения о том, что чёрный цвет – это «концентрация всего негатива, который художник образно собрал в своей картине» и, тем самым, якобы, очистил мир от всяческой скверны. В воображении других – это «символ устойчивости и организованности бытия» и даже «мечта об идеальном устройстве» мироздания. В контексте же эзотерического философствования изображённая Малевичем геометрическая фигура трактуется как «символ Земли», а трапециевидная форма белого цвета, образующая фон картины, – как «энергетическое поле, создающее ощущение стремительного движения». Земля перемещается в особом «энергетическом космосе», где отсутствует верх и низ, где растворяется представление о времени и пространстве. Белое, к тому же, содержит в себе все цвета радуги: оно есть высшая степень «универсализма», «беспредельности» и од-

---

[157] *Толстая Т.* Квадрат. – URL: http://www.dictionnaire.narod.ru/square.htm (Дата обращения: 21. 07. 2014).

новременно – «первозданная чистота», «нравственное совершенство»...

Как объяснить наличие столь разных и противоречащих друг другу трактовок – об этом поговорим позднее. Вернёмся к описанию основных этапов историко-художественного процесса.

Зародившийся в США в конце 60-х годов XX века **постмодернизм**, существовавший параллельно с модернизмом и отчасти приходящий ему на смену, так же, как и его предшественник, не может рассматриваться как метод или направление. Постмодернизм представляет собой общекультурное движение, обнаруживающее глубинные связи с многообразными процессами, протекающими за пределами художественной жизни. Влияние постмодернизма ощущается в политике и экономике, в науке и технике, идеологии и технологии. Характеризуя его как тип мировидения и художественно-эстетическую систему, А. Зись отмечает, что постмодернизм порождён усталостью современного общества, разочарованием результатами предшествующего исторического развития. Постмодернизм – это скептическое отношение к вере в прогресс и во всемогущество человеческого разума, ко всем идеалам и ценностям, идущим от Возрождения и Просвещения. В противовес образцам высокой классической культуры, проявлявшей особую деликатность по отношению к проблемам секса и безумия, постмодернизм обнажил эти сферы человеческой жизни и сделал их объектом напряжённого и сосредоточенного внимания.

Постмодернистская эстетика принципиально адогматична. Концептуальным построениям,

возникшим здесь, как правило, чужды жёсткость и замкнутость. Основные принципы постмодернизма в искусстве (т. е. принципы поставангардизма) – плюрализм и релятивизм. Его художественное сознание подчёркнуто компилятивно и связано с размыванием границ между эстетическим и неэстетическим, художественным и нехудожественным. Эклектическая стилистика постмодернизма включает в себя смешение, казалось бы, несоединимых стилевых черт в одном и том же произведении, пародирование классических канонов или их сочетание с экспериментом. Следствием релятивистского отношения к различным художественным культурам становится неопределённость и неустойчивость образов, а также неожиданное сближение элитарного и массового искусства, явного эстетства и откровенного китча.

Эти особенности постмодернизма, кстати говоря, нашли отражение в понятии *«пастиш»*. Буквальный перевод этого слова – *паштет*, однако, если учесть, что пастиш фактически стал символом беспорядочного нагромождения стилистически разнородных компонентов, правильнее было бы, пожалуй, здесь использовать слово *винегрет*. Первоначальным значением термина «пастиш» была имитация различных черт искусства прошлого. Позднее этот термин приобрёл оттенок плагиата и был отнесён к явлениям, имитирующим чужой художественный стиль. В конце XIX века он трактуется как «передразнивание» некоего художественного образца, а в XX – утрачивает оттенок пародирования и подделки и понимается как сознательно деформированная копия, акцентирую-

щая сюжеты, авторский стиль и другие особенности хорошо известного оригинала.

К ключевым понятиям постмодернизма относят также «симулякр», «деконструкцию», «иронизм», «интертекстуальность», «трансгрессию» и др.

Смысл термина *«симулякр»* на протяжении длительного времени был генетически связан с миметической теорией и означал некое образное подобие действительности. Новое время внесло в него ряд необычных оттенков, связанных с обманками, оптическими иллюзиями, например с изображением на стенах домов ложных окон. В период романтизма симулякр продолжал своё движение в сторону симуляции, имитации, подмены реальности. В 80-е годы XX века он превратился в полную противоположность прежнему миметическому значению, стал откровенным муляжом, пустой формой, макияжем, превращающим черты лица в искусственный эстетический код, в некую модель, построенную по принципу контраста, и т. д.

Ныне, чтобы максимально удовлетворить потребности массового сознания, всё чаще и чаще осуществляются попытки создания новых наборов симулякров. Не прекращается «поиск» ещё не представленных в массмедиа уголков «реальности», пустынных и горных районов, непроходимых джунглей и плохо изученных океанских глубин. Всё это преподносится в привлекательной упаковке очередной «тайны планеты». Активно используется и интерес людей к неведомым, фантастическим образам, в результате чего популярная посткультура наводняется «суперреалистичными» монстрами, химерическими существами, пришельцами из других миров. В этих образах нет никакого

реального содержания, но это обстоятельство уже давно никого не смущает. Достаточно и того, что они наделены красочностью симулякра.

Становление концепции симулякра шло параллельно теории деконструкции, развитию которой, как уже говорилось ранее, исключительное значение придавал Ж. Деррида. *Деконструкция* не совместима с уверенностью в том, что текст наделён единственным фиксированным значением. Она связана со стремлением открыть новые смыслы, которые «проникли» в текст помимо сознания автора и скрываются где-то в его оговорках, отступлениях, замечаниях, в «складках сложного смыслового ландшафта». Деконструкция – не просто «разрушение» или «демонтаж» (разборка целого на части), а некие спонтанные смещения, которые Деррида сравнивает с суматошным поведением птицы, стремящейся отвести опасность от гнезда. Деконструкция лишь разрушает привычные ожидания, дестабилизирует и изменяет статус традиционных ценностей. Возвышенное она замещает удивительным, трагическое – парадоксальным, а центральное место отводит комическому (особенно в его иронической ипостаси), придавая иронизму значение смыслообразующего принципа постмодернистской мозаичной культуры.

Деконструкция тесно связана с *интертекстуальностью*, т. е. сознательным использованием автором цитат, реминисценций других текстов или смысловыми отсылками к ним. Интертекстуальность, следовательно, есть способность конкретных текстов вступать в межтекстовые отношения, проявляющиеся в виде аллюзий, намёков на другие художественные тексты с помощью различных

ассоциаций – отчётливых и неотчётливых, явных и смутных, близких и отдалённых, относящихся ко всему тексту или к его отдельным деталям. В явление, которое принято считать интертекстуальностью, следует включать тексты, не только существовавшие *до*, но и возникшие *позже* данного произведения. При этом, конечно же, имеются в виду не только вербальные тексты, но и тексты других видов искусства.

Одним из ключевых понятий постмодернизма стала так называемая *трансгрессия* (от греч. *trans* — сквозь, через и *gress* — движение), буквально означающая «выход за пределы» и фиксирующая феномен перехода границы между возможным и невозможным. Согласно концепции трансгрессии, мир наличного бытия стремится ограничить человека сферой известного ему возможного и полностью исключает перспективу какой бы то ни было новизны. В этих условиях и возникает потребность в том, что французский философ, писатель и литературовед Морис Бланшо называет «преодолением непреодолимого предела», а Мишель Фуко – «причудливым скрещением событий – фигур бытия, которые вне этого скрещения не знают существования». Когда же наличные языковые средства, в свою очередь, оказываются непригодными для выражения трансгрессивного опыта, начинается «внутриязыковая трансгрессия» или выход самого языка за пределы, которые мыслились доселе как непреодолимые. Этот процесс, по Жоржу Батаю – французскому философу и писателю, – сопровождается «замешательством слова», а, по Мишелю Фуко, – «обмороком говорящего субъекта».

Максимальному устранению дистанции между искусством и жизнью активно способствовало появление хеппенинга и перфоманса.

Основные принципы *хеппенинга* были сформулированы в теоретических работах М. Керби и Р. Шехнера: (1) отказ от профессионализма исполнителей; (2) минимальное значение текста и слов; (3) отсутствие каких-либо скрытых смыслов; (4) отсутствие заранее написанного сценария и др.

Само слово «хеппенинг» означает «непреднамеренное происшествие», «случающееся, происходящее событие». На самом же деле – это представление, подчинённое некоему режиссёрскому видению. Участники импровизируют, но всё же не отклоняются от основного замысла. Хеппенинг объявили «новым революционным театром», однако, в отличие от театра, хеппенинг обходится без традиционной структуры спектакля, в нём нет сюжета, характеров, конфликтов. Действие проходит во дворах, окружённых высотными домами, в подвалах, на чердаках, на автостоянках и т. п.

Наследовавший отдельные черты театра абсурда 1950-х годов, хеппенинг стал расширять своё влияние, проникая в музыку (ряд музыкальных произведений-хеппенингов создали Дж. Кейдж и К. Штокхаузен) и в изобразительное искусство (Р. Раушенберг, Ж. Тенгели).

Знаменитый американский художник, представитель поп-арта, концептуального искусства и абстрактного экспрессионизма Роберт Раушенберг тяготел к технике коллажа и реди-мейда и часто использовал в своих произведениях реальные предметы – газетные фотографии, кусочки ткани, дерево, консервные банки, траву, чучела

животных, мусор и другие отбросы. Ключевыми работами Раушенберга считаются коллажи «Кровать» и «Монограмма». Первая представляет собой поставленную вертикально и забрызганную краской настоящую кровать самого художника, а вторая – размещённое на пёстром прямоугольном основании чучело козы с надетой на неё автомобильной покрышкой. Однажды Раушенберг стёр один из рисунков американского художника нидерландского происхождения Виллема де Кунинга и выставил на всеобщее обозрение под названием «Стёртый де Кунинг».

Культовой фигурой в истории «коммерческого поп-арт-движения» и современного искусства в целом стал Энди Уорхол (настоящее имя Анджей Вархола) – американский художник, дизайнер, коллекционер, издатель журналов и кинорежиссёр. Он начал работать оформителем витрин магазинов, рисовал открытки и рекламные плакаты, создавал графические изображения долларовых банкнот. Уорхол одним из первых применил трафаретную печать, поставив на поток тиражирование произведений изобразительного творчества, что принесло ему широкую известность. Удивительной популярностью, например, пользовался цикл его работ с изображением консервных банок супа Кэмпбелл; на выставках, которые превращались порой в некое подобие забитого до отказа продовольственного склада, Уорхол демонстрировал композиции из упаковочной картонной тары, коробок из-под кетчупа «Хайнц» и мыльных подушечек «Брилло». Как фотограф и художник он успешно работал с образами таких суперзвёзд, как Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор и Элвис Пресли.

Швейцарский скульптор, представитель так называемого кинетического искусства Жан Тенгели стремился найти метафорическую форму для выражения парадоксов технической цивилизации. Его пространственные конструкции («Балет бедняков», «Нарва» и др.) снабжены скрытыми механизмами, которые имитируют деятельность человека. Они выполняют бесполезную работу, усердно трудятся над нелепыми задачами, играют шариками, бьют тарелки, машут перьями и тряпичными лоскутками, приплясывают и даже пускаются наутёк от зрителей. Всё это сопровождается разнообразными звуками – скрежетом и шорохами, глухими ударами и щелчками.

Особой модификацией хеппенинга стал *флэшмоб* (от англ. *flash* – вспышка, миг, мгновение и *mob* – толпа; переводится как «мгновенная толпа»). Это заранее спланированная акция, в которой группа людей (так называемых мобберов) появляется в каком-нибудь общественном месте и неожиданно для воспринимающих начинает осуществлять заранее оговорённые действия (сценарий). Флэшмоб стал возможен только как форма самоструктурирующейся социальной организации посредством эффективного использования высоких технологий (чаще всего с помощью сети «Интернет»). Сценарий, как правило, абсурден, загадочен, действия мобберов кажутся бессмысленными, однако они совершаются так, как будто в них есть какой-то скрытый смысл. В результате публика воспринимает происходящее вполне серьёзно: у зрителей возникает чувство интереса, тревоги, непонимания или даже ощущение собственного умопомешательства (например, сцена-

рий «Замирание» реализуется так, что мобберы в определённый момент резко замирают, как будто остановилось время; в этом состоянии они пребывают две-три минуты, затем делают на несколько секунд передышку и вновь замирают; флэшмоб завершается тем, что мобберы, как по команде, расходятся в разные стороны).

Объектом *перфоманса* иногда становится обыкновенная вещь, но в отличие от поп-арта, где зрители должны стать свидетелями её «чудесного превращения из утилитарного предмета в предмет культурный», перед нами «вещь-провокация», некий грубый, художественно-вульгарный объект, рассчитанный на острую реакцию публики. Однако чаще всего перфоманс означает представление, выступление, исполнение и является разновидностью так называемого акционизма, в котором художник, используя средства пантомимы, музыки, аудио- и видеотехники совершает некое действие, целью которого является вовлечение зрителей в мир абсурдистского искусства. В отличие от спонтанного хеппенинга, перфоманс заранее планируется и подготавливается его участниками (известным автором и устроителем перфомансов является, например, Марина Абрамович – сербская художница, ныне живущая в Амстердаме и Нью-Йорке, которая, обмотав живого питона вокруг головы, легла в центр горящей пятиконечной звезды; она же перемывала гору окровавленных костей в память о жертвах войны в Югославии и т. д.).

В манифесте одной из отечественных групп, ставящей перфомансы с конца 1970-х годов, говорится, что её деятельность «есть духовная практика, а не искусство». Это особый «ритуал, цель ко-

торого с помощью его архитипичной, грубой, примитивной символики создать среду единогласия участников». А в письменном отчёте этой группы о проведении перфоманса сказано: «В лесу на краю поля была подвешена между деревьями катушка, на которую предварительно было намотано семь километров верёвки. Катушка была подвешена таким образом, чтобы её не было видно с противоположного конца поля, куда через 200 метров открытого пространства был выведен конец верёвки и где находились зрители (20 человек) и двое участников (третий участник во время действия стоял в лесу возле катушки). Начиная с 13 часов 30 минут и до 15.00 (1,5 часа) участники и некоторые зрители поочерёдно и непрерывно вытягивали верёвку, которая сматывалась с катушки. Конец верёвки не был прикреплён к катушке, и вся верёвка была вытянута из леса. После окончания действия зрителям были розданы документы, подтверждающие их присутствие на акции»[158].

На острую, шоковую реакцию публики рассчитаны и так называемые *инсталляции* (от фр. *installation* – оборудование, устройство, организация какого-либо действия), демонстрирующие практически всё, что угодно, вплоть до частично покрытого красками обнажённого человеческого тела. Это форма современного искусства, представляющая собой пространственную композицию, созданную из различных элементов и являющую собой некое художественное целое. Одной из наиболее успешных (в том числе и коммерчески) рос-

---

[158] Цит по: *Мигунов А. С.* VULGAR. Эстетика и искусство во второй половине XX века. – М., 1991. – С. 58.

сийских арт-групп, работающих в жанре инсталляции и видеоарта, является «АЕС+ф» (Т. Арзамасова, Л. Евзович, Е. Святский и фотограф В. Фридкис). Деятельность группы, хотят этого сами устроители инсталляций или нет, вызывает устойчивые ассоциации с продукцией современной развлекательно-потребительской культуры, носители которой видят мир сквозь призму рекламы, гламурного шика, голливудского кино и компьютерных игр.

Одной из самых активных форм самовыражения по всему миру и неотъемлемой частью культуры и городской жизни является *граффити* – вид уличного искусства, представляющий собой изображения, рисунки или надписи, нанесённые краской или чернилами на стены и другие поверхности. В настоящее время широкое распространение получил спрей-арт, т. е. рисование граффити с помощью аэрозольной краски. Инструментами для рисования также могут служить кисти, валики, маркёры, восковые стержни, мелки и т. д.

Как визуальное искусство граффити является одной из составляющих субкультуры хип-хоп, наряду с рэпом, брейк-дансом, диджеингом и связано с бесчисленным количеством стилей, которые произошли от нью-йоркской граффити в метрополитене. Для некоторых людей граффити – настоящее искусство, достойное размещения в галереях и на выставках, для других – обыкновенное хулиганство. В большинстве стран мира нанесение граффити на чью-либо собственность без соответствующего разрешения считается вандализмом и карается по закону.

Надо, кроме того, иметь в виду, что ныне, наряду с понятием *«современное искусство»* использу-

ется и термин *«актуальное искусство»* (именно таким был в ходу перевод английского *contemporery art* в 90-е годы прошлого столетия). Актуальное искусство – это совокупность художественных практик, сложившихся во второй половине XX века; иногда «актуальное искусство» (или, если хотите, искусство, объявляемое таковым «актуальной» критикой) трактуется как искусство последнего (ближайшего) десятилетия. В качестве примера сошлёмся на полотно В. Дубосарского и А. Виноградова «Медвежата» (2008), где на фоне фрагмента картины знаменитого русского живописца И. И. Шишкина «Утро в сосновом лесу» крупно изображено лицо сверхнаивной девицы с приоткрытым ртом и расширившимися глазами, выражающее крайнюю степень изумления и восторга. Ещё одним примером может служить так называемый акционный объект А. Монастырского «Палец»: к стене прибита чёрная вытянутая сверху вниз коробка, у которой отсутствует дно и на передней стенке которой сделано небольшое отверстие круглой формы. «Объект» сопровождается текстом: «Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе». Таким образом, каждый, кто пожелает принять участие в акции, может просунуть руку в коробку снизу и через круглое отверстие на её передней стенке направить на себя свой указательный палец.

К contemporery art причисляют и деятельность современной московской арт-группы «Война», получившей известность благодаря нескольким скандальным перфомансам в области концептуального протестного искусства. Одна из акций этой группы получила название «Унижение мента в его

доме», другая – «Тараканья провокация». Первая состояла в том, что участники перфоманса зашли в отделение милиции, прикрепили к тюремной решётке портрет Д. А. Медведева и, вскарабкавшись друг на друга, выстроили пирамиду в стиле проведения праздничных торжеств времён социализма. Вторая акция была приурочена к оглашению приговора по делу организаторов выставки «Запретное искусство – 2006» и выразилась в разбрасывании 3000 мадагаскарских тараканов в коридоре одного из московских судов.

Сюда же можно отнести и неординарные (мягко говоря) выходки российского художника-акциониста Петра Павленского, который, протестуя против «индифферентности общества», вначале опутал себя колючей проволокой и улёгся в обнажённом виде перед зданием Законодательного собрания в Санкт-Петербурге, а потом умудрился даже прибить гвоздём свои гениталии к брусчатке на Красной площади в Москве.

Что же касается поставангарда в музыке, то он отмечен появлением самых разнообразных течений: *«ретро»*, *«псевдо»*, *«мини»* (минимализм), *«new age»* (новая простота), связанных с нарочито упрощёнными композиционными решениями и полистилистикой.

Постмодернизм – относительно новое и недостаточно изученное явление в современной художественной культуре. Многие исследователи по-разному понимают и оценивают его суть. Убедительная концепция природы постмодернизма изложена в последних работах М. Кагана. Автор считал, что становление постмодернизма свидетельствует о рождении во второй половине XX века нового

переходного процесса социокультурного развития человечества. Радикальное отличие постмодернизма от модернизма, с точки зрения Кагана, состоит в отношении к классическому наследию. После почти векового господства разрыва современной художественной культуры с классическими традициями связанный со своим предшественником и выросший из него постмодернизм вступил с наследием прошлого в своеобразный диалог. Представители постмодернизма ищут такие способы восстановления значения классики, которые бы не подавляли новаторские достижения авангарда, а вовлекали бы её в диалог с ним. Об этом, по мнению Кагана, убедительно говорит творчество Д. Д. Шостаковича, И. А. Бродского, Г. А. Товстоногова, А. А. Тарковского и А. Г. Шнитке. Диалог модернизма и классики Каган определял как существенное художественное открытие постмодернизма. Важно понять, что классическое наследие, а также художественная практика авангарда и поставангарда – это *этапы единой истории искусства*, а не только скачки, тупики и разрывы, существовавшие по большей части в воображении самих авангардистов, поставангардистов и некритически воспринимающих их риторику современных эстетиков, культурологов и искусствоведов.

В заключение необходимо отметить, что понятие «модернизм» («модерн») и «постмодернизм» («постмодерн») используются и в других значениях.

Одно из них опирается на такую трактовку исторического процесса, которая подразделяет его на античность, Средневековье, Новое время (модерн) и постиндустриальное общество (постмодерн). Модерн в этом случае связывается с духов-

ной ситуацией Нового времени и совпадает с эпохой Просвещения, которая, в противовес Средневековью, основывается на безграничной вере в силы и разум человеческие (вспомним хотя бы Декарта с его знаменитым изречением: «Мыслю – значит существую», или Бэкона, воскликнувшего: «Знание – сила!»). Что же касается постмодерна (постиндустриального общества), то его трактуют как длительный исторический период, следующий за модерном (индустриальным обществом).

Необходимость использования другого значения обычно объясняют тем, что у каждой эпохи есть свой модерн, и свой постмодерн. Модерн в этом случае характеризует сущностную, качественную определённость *этого* исторического периода, его действительно «новейшее», «современное» состояние, а постмодерн – формирование *тенденций, приходящих ему на смену*. Так, движение от модерна к постмодерну в эпоху античности, например, связывают с переходом от язычества к монотеизму. По существу также трактуют переход от индустриального к постиндустриальному обществу.

Иногда постмодерн рассматривают как философское направление, о чём мы уже говорили. В этом случае к философам постмодерна относят таких мыслителей, как Ж. Бодрийяр, который снискал себе лавры «мага постмодернистской сцены» и даже «гуру постмодерна», Ж. Делёз, М. Деррида, Ж. Лиотар, М. Фуко, Р. Рорти, и некоторых других. Вместе с тем не следует думать, что, анализируя современную художественную культуру, все без исключения теоретики постмодерна однозначно позитивно относятся к ней и к породившему её обществу потребления. Так, в книге «Пост-

модернизм и общество потребления» Фредрика Джеймисона – видного американского литературоведа и философа – эта культура обозначена как «поздний капитализм», поскольку «современное культурное производство полностью интегрировано в товарное», а Жан Бодрийяр называл постмодернистскую культуру «экскрементальной», где в качестве экскремента выступают деньги.

И добавим следующее: сегодня слышны голоса, что и постмодерн чуть ли не исчерпал себя! Об этом пишут такие западные теоретики искусства, как Генрих Клотц, Ульрих Бек, Юрген Хабермас и некоторые другие. Если это действительно так, что же ждёт нас в дальнейшем? *Неопостмодерн? Постпостмодерн?* Напомним, что Гарри Леманн, к примеру, не придерживающийся деления истории современного искусства на «модерн», «постмодерн» и «постпостмодерн» и пользующийся для обозначения этих периодов развития художественной культуры такими понятиями, как *«первая» и «вторая (новая) модерность»*, называет последний из упомянутых здесь этапов *«искусством рефлексивной модерности»*, ориентированной, в противовес паралогии постмодерна, на «эстетику смысла, содержательности и истины»[159].

Правомерность этих точек зрения будет подтверждена или опровергнута в ходе дальнейшего развития историко-художественного процесса.

---

[159] *Леманн Гарри.* Искусство рефлексивной модерности // Логос. – 2010. – № 4 (77). – С. 87–108.

7.3. Творческий метод и мировоззрение художника

Мировоззрение – обобщённая система взглядов на мир, а также убеждений, идеалов, ценностных ориентаций, основных принципов познания и деятельности.

В процессе общественной жизни у каждого человека формируется своё мировоззрение. Формируется оно и у художника. Его мировоззрение может быть последовательным или непоследовательным, стройным или нестройным, целостным или не целостным, но не иметь вообще никакого мировоззрения художник, конечно же, не может. И коль скоро это так, зададимся вопросом: связаны ли между собой мировоззрение и творчество? Правомерно ли говорить о мировоззренческих основах художественно-творческого процесса?

Представители эстетики фрейдизма, интуитивизма, иррационализма на этот вопрос дают отрицательный ответ. Мировоззрение, утверждают они, – это феномен интеллектуального порядка. Ядро мировоззрения составляет миропонимание со всеми его рациональными и понятийными аспектами. Процесс же художественного творчества разворачивается в сфере бессознательного, иррационального, в связи с чем напрямую не связан с мировоззрением, с системой взглядов на мир.

Важное значение бессознательного в искусстве подтверждают многие исследователи. Академик А. Н. Колмогоров, например, пришёл к выводу, что в отдельных случаях творчество чуть ли не на девять десятых протекает за пределами созна-

ния человека. Всё это обязывает нас специально остановится на столь серьёзной проблеме.

Бессознательное в широком смысле слова есть совокупность психических процессов, операций и состояний, не представленных в сознании субъекта. Общая идея бессознательного восходит ещё к учению Платона, однако впервые проблему чётко оконтурил Г. Лейбниц, трактовавший бессознательное как низшую форму душевной деятельности, лежащую за порогом осознанных представлений. И. Кант связал бессознательное с проблемой интуиции, а представители романтизма Л. Тик, Новалис, братья Шлегель и И. Фихте создали настоящий культ бессознательного и объявили его глубинным источником творчества.

Иррациональное учение о бессознательном выдвинул А. Шопенгауэр, а идущий по его стопам Э. Гартман возвёл бессознательную волю в ранг универсального принципа, основы бытия и причины мирового порядка.

Продолжение этой линии можно обнаружить в концепции австрийского психолога и психопатолога З. Фрейда. Бессознательное – это не низшая форма душевной деятельности, а сущность природы человека. Это невероятные глубины психики, бездна, в которой аккумулируется древнейший социальный опыт и где скрываются человеческие стремления и инстинкты («либидо» или половое влечение, эдипов комплекс, комплекс агрессивности, стремление к преобладанию и власти). Сознание есть лишь «язычки пламени, вырывающиеся из бездны». Используя в качестве методов психоанализа изучение оговорок, снов и сновидений, состояние гипноза, Фрейд заключил, что *сознание*

(«*Я*») зажато между *сверхсознанием* («сверх-Я»), т. е. социальной цензурой, моралью общества, абсолютным духом или Богом и *подсознанием* («Оно»). Конфликт цивилизованного и социализированного человека со своим подсознанием приводит к «двоению» личности, к неврозам и психическим недугам.

Среди последователей Фрейда в первую очередь следует назвать Адлера и Юнга.

Основоположник «индивидуальной» психологии венский врач А. Адлер не разделял фрейдовское учение о сексуальной этиологии неврозов и эдиповом комплексе. Особенность его концепции состоит в утверждении «социального качества» душевной жизни человека. По мнению Адлера, каждому человеку приходится решать три основные проблемы, к которым сводятся все остальные жизненные вопросы. Это «выбор призвания», «проблема любви и брака» и «установление правильных отношений с другими людьми». Отсюда выводится исключительное значение «чувства ответственности» и «стремления к превосходству и власти».

Швейцарский психиатр, психолог и философ К. Г. Юнг в отличие от Фрейда трактовал «либидо» как общий жизненный инстинкт, «психическую энергию», несводимую к сексуальности. «Либидо» по Юнгу – это все человеческие влечения. При этом он утверждал, что мы рождаемся не только с *биологическим*, но и с *психологическим* наследством. Появившийся на свет индивидуум – не «табула раса», не чистая доска. Психика ребёнка уже обладает структурой, которая моделирует его дальнейшее развитие. Это – то, что Юнг называет «коллективным бессознательным». Оно как воздух,

которым дышат все, но который не принадлежит никому. Оно одинаково повсюду и не подлежит изменению при переходе от одного человека к другому. «Коллективное бессознательное»[160] в своей сущности не является индивидуальным приобретением. Психологические комплексы, которые его образуют, представляют собой, по Юнгу, так называемые архетипы.

Архетипы – это изначальные, врождённые психические структуры, составляющие содержание «коллективного бессознательного» и лежащие в основе общечеловеческой символики сновидений, мифов, сказок и других созданий фантазии. Строго говоря, архетип – это не какой-либо мотив или конкретный образ. Это «сухое русло реки», «канализирующее» психику человека. Архетип – это форма без специфического содержания, некая основа или базовая схема. Архетип – это тенденция к образованию конкретных представлений, которые могут сильно различаться в деталях, но никогда не теряют основной структурной оси.

Это значит, что архетипы представляют собой специфические мыслеформы. Они символичны и многосмысленны. Таковы, например святопочитаемое архетипическое видение золотого века (или рая, или «города солнца», или коммунизма), где в изобилии есть всё для каждого, или религиозный архетип, который выступает как особый тип ментальной терапии, как средство облегчения обеспокоенного и страдающего человечества, погряз-

---

[160] Позднее термин «коллективное бессознательное» был заменён Юнгом на более точный термин «объективная психика» или «трансперсональное бессознательное».

шего в войнах, болезнях, голоде, старости, смерти. Архетипы являются источниками мифов, религиозных и философских представлений и оказывают сильное воздействие на целые народы и исторические эпохи.

Фактически Юнг противопоставлял архетип как производное и составной элемент «коллективного бессознательного» «индивидуальному бессознательному» Фрейда. Но так же, как это делал его знаменитый предшественник, Юнг трактовал бессознательное в качестве средства передачи из поколения в поколение наиболее ценного человеческого опыта. Оказалось, что человеческая природа продуцирует однотипные фантастические образы, и что в разных этносах, даже никогда не соприкасавшихся друг с другом, обнаруживаются повторяющаяся символика, сходные сюжеты и типы конфликтов. Практически у всех народов (в разных вариантах) имеется миф о гадком утёнке, превратившемся в лебедя, или миф о Золушке; солнце всегда олицетворяет позитивное начало, а тучи являются символом врага; тоска везде «чёрная», а тишина «мёртвая» и т. п. На Западе изучению этих процессов были посвящены труды Э. Кассирера и К. Леви-Строса, а в России – исследования А. Н. Афанасьева, А. Н. Веселовского и В. Я. Проппа.

К. Леви-Строс обосновал тезис о независимости коллективного бессознательного фантазирования от воздействия каких бы то ни было социально-экономических факторов. А Я. Э. Голосовкер вслед за К. Леви-Стросом раскрыл важные стороны «логики чудесного» (логики мифа), показав, что логика воображения всегда проявляется одинаково.

Об этом, например, свидетельствует движение целокупного образа «видения» в античной мифологии от рождения до полного исчерпания его смысла. Начинает развитие смыслообраза «видения» одноглазый циклоп Полифем. Один круглый глаз циклопа – это однобокое, упрощённое видение. Дикарь Полифем был ослеплён хитроумным Одиссеем, потому что он «слеп умом»; одноглазое зрение – духовно слепое зрение.

Образ всевидящего Гелия-Солнцебога – сверхчеловеческое знание. По Гомеру, он «всё видит, всё слышит, всё знает». Однако на смену ему приходит «насквозь видящий» аргонавт Линкей, который проницает взором твёрдые тела и видит сквозь землю. Руководимый зоркостью Линкея, его брат Идас послал копьё и поразил Кастора, могучего сына Зевса, затаившегося в дупле исполинского дерева.

Внешнее зрение исчерпано. Нужен переход к внутреннему. Возникает образ мудрого Эдипа. Зная о страшном предсказании, что ему суждено убить отца и жениться на своей матери, Эдип делает всё, чтобы избежать отцеубийства и кровосмесительного брака. Но пророчество всё же сбывается. Эдип становится преступником поневоле. Но «по неведению» и «поневоле» и есть слепота! Эдип вырывает у себя глаза, и мир открывается его внутреннему оку.

Слепой старец Тересий знал то, о чём не ведал зрячий Эдип. Тересий получил дар провидца, дар понимать голоса птиц, волю богов и видеть грядущее. Он получил этот дар в качестве платы за ослепление: некогда Тересий был зряч, но имел дерзость взглянуть на то, что смертный не смеет ви-

деть. Он увидел нагую купающуюся Палладу, и бессмертная богиня лишила его зрения.

Ясновидение – это торжество мысли, разглядывающей таинственное. Как только боги на мгновение сорвут с глаз героя тёмную пелену обычного зрения, он увидит их мир. Таков час просветления Ахилла, который видит никем не зримую посланницу Олимпа Афину на бурном собрании ахеян.

Следующая фаза – видение в экстазе вакхического исступления (Агава, Афамант, Ликург). Видению-ведению и зрению провидца миф противопоставляет мнимое знание безумца-оргаиста, зверино-яростное, восторженно-опьяняющее, но пустое и гибельное по результатам.

А возьмите мифему «Дон Жуан». Это сотни литературных шедевров: Тирсо де Молина, Мольер, Лопе де Вега, Э. Гофман, Ш. Бодлер, П. Мериме, А. Мюссе, А. Дюма-отец, Жорж Санд, Дж. Байрон, Р. Рильке, А. Камю, К. Чапек, Б. Шоу, Н. Гумилёв, М. Цветаева, А. Блок, В. Брюсов... Дон Жуан – это десятки значительных балетов, опер, симфонических поэм, бесчисленное количество превосходных камерно-вокальных и инструментальных произведений, принадлежащих перу таких величин, как К. Глюк, Рихард Штраус, А. Даргомыжский. Разве случайно к загадке Дон Жуана обращались такие гении, как Моцарт и Пушкин?

Попробуйте ответить: кто он, Дон Жуан? Может быть он действительно законченный злодей, способный на самую низкую интригу и одержимый циничным расчётом эгоиста-обольстителя? А может быть, просто беззаботный озорник, обаятельный ценитель любовных приключений? Что если только в любви он видит весь смысл человеческого

существования и протестует против старения души? Не романтик ли он, устремлённый в мечту, к несбыточному, недосягаемому идеалу? И не скрывается ли под маской пылкого любовника холодный интеллектуал, исполненный иронии и сепсиса? У Фигейреду он скромный юноша, которому его слуга Лепорелли лишь создаёт репутацию многоопытного соблазнителя, у Шоу – своеобразная жертва Доны Анны, которая настигает его и женит-таки на себе, у Камю – дряхлый старик, так и не дождавшийся Командора и превратившийся в Сизифа на эротической почве, у Чапека – и вовсе импотент. Короче говоря, и здесь мы видим метаморфозы смыслообраза вплоть до полного его исчерпания.

Вдохновение и интуиция всегда имеют свою первооснову в бессознательном. Там же – источник творческого экстаза. Роль бессознательного в этом процессе исключительно велика, но её нельзя абсолютизировать, ибо художественное творчество есть *единство* сознательного и бессознательного.

Напомним, что в психологии сознание трактуется как уровень организации психической жизни субъекта, выделяющего себя из окружающей действительности. Сознание – это идеальное воспроизведение действительности в мышлении, форма психического отражения, связанная с речью. Важной функцией сознания является контроль и управление поведением личности, её способность отдавать себе отчёт в том, что происходит в окружающем и своём собственном мире.

Сознание определяет целый ряд существенных сторон художественной деятельности. Оно может держать под контролем сверхзадачу творческого

процесса, основные грани художественно-образной концепции, помогать художнику критически осмысливать результаты своего труда и делать выводы, способствующие дальнейшему развитию, росту мастерства и т. д.

Не следует забывать, что мировоззрение – не только интеллектуальное, но и эмоционально-ценностное отношение к действительности. А это означает, что, наряду с *миропониманием*, существует ещё и *миросозерцание* (мироощущение, мировосприятие, миропредставление).

Можно ли, например, судить о мировоззрении Радищева на основе его книги «Путешествие из Петербурга в Москву»? Безусловно, можно; в литературе миропонимание воплощается более свободно и самостоятельно. Что же касается пейзажа, инструментальной музыки или лирической поэзии, то это, скорее, сфера миросозерцания; разве не прав был Белинский, утверждавший, что «миросозерцание Пушкина трепещет в каждом его стихе»?

Сравните послание к декабристам с посланием к Анне Керн. В первом случае («Во глубине сибирских руд...») находит воплощение миропонимание Пушкина; образный строй стиха здесь, скорее, тяготеет к сфере общественной идеологии. Во втором случае («Я помню чудное мгновенье...») – к психологической сфере. Чувство любви преломляется здесь в характерном для русского дворянства строе социальной психологии, стихотворение несёт на себе печать утончённого аристократизма. Очевидно поэтому ничего подобного мы не найдём ни у Н. Некрасова, ни у А. Кольцова. Мироощущение этих поэтов было ближе к психологии русского крестьянства. А крестьянин едва ли скажет – «Как ге-

ний чистой красоты...». Прислушайтесь к текстам народных песен: он скажет, конечно же, не хуже, но обязательно по-своему.

Теперь – главный вывод.

Взаимосвязь творческого метода и мировоззрения художника имеет две важные стороны: мировоззрение (1) опредмечивается в творчестве и (2) определяет его (правда, – и это существенное добавление – определяет лишь в той мере, в какой творчество является осознанным процессом!). Как художник понимает и чувствует мир, так он его и отражает.

И это нисколько не принижает роль фантазии и интуиции, роль других проявлений бессознательного в искусстве.

Раздел 8
СОЦИАЛЬНО-РОЛЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА И ЕГО СУЩНОСТЬ

Как-то мне довелось читать про одного персидского шаха, которому вздумалось посетить выставку изобразительного искусства. Оказавшись в картинной галерее, он пришёл в неописуемое изумление, когда узнал, что живописное полотно, на котором нарисован осёл, стоит сто фунтов стерлингов, а настоящий осёл – только восемь. Шах персидский принимал в соображение, что на живом осле можно ездить, тогда как на изображённого – лишь смотреть.

И в самом деле – кому и зачем нужно искусство? Как воздействует оно на окружающий мир и способно ли оно что-либо изменить в объективной действительности?

Под функцией общественных явлений обычно понимают совокупность последствий социальных действий. Функция искусства – *фактически осуществляемое действие, реальная форма его участия в многообразных проявлениях общественной жизни.* Всесторонний обмен деятельностью в обществе опосредован результатами этой деятель-

ности, её конкретными продуктами. Этот сложный процесс объективно регулируется потребностями, которые представляют собой особые состояния человека, социальной группы или всего общества в целом, выражающие зависимость от объективных условий его существования и развития и являющиеся источниками всевозможных форм их активности. Удовлетворение общественной потребности есть в сущности процесс присвоения человеком, социальной группой или обществом той или иной формы деятельности, детерминированной общественным развитием и представленной предметно.

Искусство с глубокой древности и до настоящего времени служит удовлетворению многообразных общественных потребностей. Пение, пляска, пантомимическое действие, раскраска тела и другие проявления художественного творчества вплетались в повседневный быт, различные обряды, производственные процессы, участвовали в организации трудовых действий, способствовали передаче веками накопленного социального опыта и т. п. Многочисленные свойства искусства, его способность «решать» различные социальные задачи исторически формировались под влиянием разветвлённой системы духовных потребностей. Выявление, разграничение, сопоставление сложившихся сторон социально-ролевой организации искусства необходимы не просто для неких чисто логических операций, но и для решения комплекса весьма сложных методологических и практических проблем.

Изучение закономерностей функционирования искусства всё более настойчиво требует использо-

вания методологии системного анализа. Разве можно, к примеру, сказать, что человек – это голова, печень, пиджак и очки?! К тому же, исследования в области эстетической теории показали, что функции художественных явлений не могут быть правильно поняты при их изолированном рассмотрении. Необходимо уяснить особенности строения функциональной системы искусства, ответить на вопрос, почему ей свойственна именно эта структура, а не какая-либо иная, понять, какие конкретные роли её образуют.

Если на первых порах, осмысливая природу искусства, наши отечественные исследователи делали основной акцент на *гносеологических* и *социально-воспитательных* его сторонах, то позднее к углублённой разработке этих вопросов, присоединилось изучение и других граней художественно-творческого процесса. Большая группа авторов занялась исследованием *семиотических* сторон искусства. В центре внимания других учёных оказались *аксиологические* проблемы. Ряд психологов, эстетиков и искусствоведов вслед за Л. Толстым заинтересовался *суггестивными* (от лат. *suggestio* – внушение) способностями искусства, т. е. таким воздействием на личность, которое приводит к появлению у человека, помимо его воли и сознания, определённого состояния, чувства, отношения и т. п.

Возродился интерес к *игровому* аспекту художественного творчества. И это не случайно, ведь игра – форма свободного самовыражения человека, не связанная с достижением какой-либо утилитарной цели, доставляющая радость и удовольствие сама по себе. Игра приковывает человека, очаровы-

вает его. Цель игры – в ней самой. Недаром И. Кант придавал понятию игры широкий философский смысл, а Ф. Шиллер заключил, что человек прекрасен, «когда он играет», и только тогда он «в полной мере человек». И не потому ли, Й. Хёйзинга увидел в игре сущность культуры и назвал человека Homo ludens, т. е. «человек играющий»?

Эвристическую (от «эвристика» – наука о творческом мышлении) функцию подробно исследовал Э. Ильенков. *Компенсационная* грань художественного творчества или его способность идеально восполнять то, что нужно человеку для удовлетворения его потребностей, наиболее успешно была изучена Ю. Давыдовым. *Кассандровскому* (от имени древнегреческой прорицательницы Кассандры, предсказавшей гибель Трои), т. е. прогностическому началу искусства уделил большое внимание Ю. Борев: из 108 фантастических идей Жюля Верна оказалось ошибочными и неосуществлёнными 10, из 86 идей Гербарта Уэллса – 9, а из 50 идей Александра Беляева – всего только 3! Б. Дземидок специально вычленил *катарсическую* функцию, А. Еремеев – *социально-организаторскую*, В. Силин – *социализирующую*. Одним словом, современная эстетическая литература представляет собой лавину стремительно растущих сведений о различных сторонах и функциях искусства, его самых разнообразных особенностях и нюансах.

Л. Столович насчитал уже 8 аспектов и 14 соответствующих им функций искусства: отражательно-информационный аспект в его трудах представлен познавательной, просветительской и прогностической функциями, творческий аспект – эвристической функцией, оценочный – оценочной,

а знаковый – коммуникативной, психологический аспект проявляется в суггестивной, компенсационной и катарсической функциях, социальный – в социально-организаторской и социализирующей, воспитательному аспекту соответствует воспитательная функция, а игровому – развлекательная и гедонистическая (от «гедонизм» – наслаждение). Одиннадцать так называемых выразительных функций одной только музыки перечисляет В. Н. Холопова: идейная, эмоциональная, предметная, этическая, эвристическая, эстетическая, гедонистическая, каноническая, познавательно-просветительская, компенсационная, прагматическая. Некоторые авторы говорят ещё об интонационно-речевой, имманентной, фонической и других функциях музыки как вида искусства.

Представление о функциональной многогранности искусства утвердилось в работах А. Натева, М. Кагана, А. Зися, С. Раппопорта и других исследователей. Одновременно с этим стала подчёркиваться мысль о том, что не все жанры искусства имеют одинаковое функциональное воздействие (нельзя, скажем, в декоративно-прикладном искусстве непременно усматривать прогностическую функцию). Всё чаще стала высказываться обоснованная тревога, что «во множестве быстро растущих данных о разных сторонах и функциях искусства растворялось представление о нём как о целостном организме, обладающем своей качественной определённостью, затуманивалось понимание его природы» и что «в обилии аспектов и функций теряется сущность искусства»[161]. В поисках

---

[161] *Раппопорт С. Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. – М., 1974. – С. 45–46.

выхода из этой ситуации М. С. Каган, например, пришёл к заключению, что при всех возможных модификациях система основных функций искусства остаётся целостной и достаточно устойчивой. В противном случае не сохранилось бы качественной определённости искусства как деятельности художественной, а не какой-либо иной.

Выявление необходимых и достаточных для данной целостности функций М. С. Каган считал возможным, если подойти к искусству как к части некой метасистемы, т. е. извне, из среды, в которую оно вписано. Такой средой для искусства, по его утверждению, является человеческая деятельность. Автор проанализировал последнюю и теоретически установил четыре её компонента: преобразование, познание, ценностную ориентацию и общение. Искусство воссоздаёт все четыре типа человеческой деятельности в их единстве и представляет собой её модель во всей полноте и структурной целостности. А это проясняет и функциональное строение искусства: чтобы быть моделью человеческой жизни, оно должно объединять все четыре функциональные направленности, играя одновременно роль средства общения, способа ценностной ориентации, инструмента познания и орудия практически-духовного преобразования объективного мира. Вот почему Каган выделил четыре функции искусства: коммуникативную, просветительскую, воспитательную и гедонистическую.

Следует, однако, подчеркнуть, что принятая Каганом структура человеческой деятельности, в контексте которой и анализируется затем сущность искусства и его функции, встречена в фило-

софской литературе неоднозначно. Создание всесторонне детализированной теоретической модели человеческой деятельности вряд ли будет осуществлено не сегодня завтра и уж едва ли – в рамках эстетической науки. Однако для выяснения самых общих контуров художественной деятельности это и не обязательно. По-видимому, в представленной Каганом системе речь идёт не столько о структуре деятельности, сколько об определённой *классификации всеобщих форм индивидуальной деятельности, о построении системы её всеобщих видов.* Не случайно преобразование, познание, ценностная ориентация и общение в структуре искусства выделяет и С. Х. Раппопорт. Практически те же элементы мы находим и у Л. Н. Столовича, хотя в его концепции одна из функций искусства объединяет познавательный и оценочный моменты. Мотивируется это тем, что художественное познание не может существовать без оценки. Это, конечно, так. Но и другие стороны искусства не изолированы друг от друга. Может ли воспитание существовать без познания? Общение без ценностной ориентации? Не объединяются ли социально-воспитательный и творческо-воспитательный моменты искусства в рамках единой воспитательной «стороны», и при том с не меньшей степенью неразрывности, нежели та, которая обнаруживается во взаимосвязи познания и оценки? А само воспитание не есть ли преобразование личности? Важно только учитывать, что преобразование, познание, ценностная ориентация и общение социально детерминированы, и общество в конечном итоге наполняет активность человека во всех наиболее общих тенденциях конкретным

социальным содержанием. Именно поэтому система всеобщих видов индивидуальной деятельности не может заменить собой структуру человеческой деятельности, а искусство – претендовать на роль универсального интегратора общественных отношений.

Что же касается социально-ролевой организации искусства как сложнодинамической системы, то её интенсивная разработка на этом не прекратилась. Новый вариант функциональной теории искусства был предложен всё тем же М. С. Каганом[162], сделавшим на этот раз попытку обобщить результаты, полученные не только им самим, но и другими исследователями.

Автор настаивал на необходимости различать «две ситуации: первая – это *процесс художественного творчества*, в котором функционирует творческое воображение художника, направляющего свою активность на отражённую действительность; вторая – функционирование *самого произведения искусства,* активность которого направлена на преобразование действительности»[163]. Поскольку же в художественно-образном освоении окружающего мира объединяются такие всеобщие формы индивидуальной деятельности, как познание, ценностная ориентация, преобразование и общение, Каган выделил *четыре функции художественного творчества,* три из которых *(познавательная, оценочная и преобразовательная)* проявляются по отношении к действительности, а одна *(коммуникативная)* – по отношению к человеку.

---

[162] *Каган М. С.* Социальные функции искусства. – Л., 1978.
[163] Там же. – С. 13–14.

Во втором случае, т. е. «когда мы обращаемся к анализу функционирования *самого искусства*, художественных произведений, однажды созданных и ведущих самостоятельную жизнь»[164], среда, на которую воздействует искусство, весьма неоднородна: она включает в себя *природу, общество* как сферу социальных отношений, *человека*, представляющего собой синтез природной и социальной «субстанций», и *культуру*. *Искусство* же, будучи элементом культуры, связано с ней функционально и вместе с тем обнаруживает особую функциональную направленность в другие сферы действительности.

Первая, *социально-организаторская* функция проявляется во взаимосвязи «искусство – общество». Эта функция является своеобразным ответом на одну из важнейших потребностей общества как саморегулирующейся системы – потребности в постоянном укреплении целостности, в обеспечении прочной связи своих компонентов. Социально-организаторская функция искусства осуществляется двояко: в подфункции *эстетического оформления коллективных действий* (т. е. в виде придания политическим, военным, дипломатическим, этическим, религиозным церемониям эстетической привлекательности, величественности, поэтичности) и в подфункции *социализации индивида* (т. е. в исторически необходимом процессе формирования человека как личности, в котором он приобщается к общественным ценностям, впитывая в себя социальный опыт, и складывается по определённым общественным меркам).

---

[164] *Каган М. С.* Социальные функции искусства. – С. 14.

Вторая функция искусства обнаруживается в подсистеме «искусство – человек» и стимулируется художественной потребностью, необходимостью очеловечивания человека, одухотворения, облагораживания его, пробуждения в нём духовных потенций. Эту функцию М. Каган определил как *развитие духовного потенциала человека* и отметил, что она также распадается на две подфункции – *духовного возвышения человека* (осуществляющегося искусством на уровне всеобщности человеческого бытия всесторонне и целостно, в единстве мыслей и чувств, воли и воображения, в единстве эстетического, нравственного, гражданственно-политического отношения к миру, а на уровне индивидуального бытия человека – посредством удовлетворения его внутренней эмоциональной потребности испытывать радость, удовольствие, наслаждение от соприкосновения с художественными ценностями) и *индивидуализации социума* (поскольку необходимость в социализации каждого индивида как бы дополняется встречной общественной потребностью – стремлением к утверждению индивидуальности, к обретению собственного самосознания, к духовному самоопределению). Именно здесь, в подсистеме «искусство – человек» и проявляются выделенные автором в предыдущих работах просветительская, воспитательная, коммуникативная, гедонистическая функции, но теперь уже на правах так называемых *функций второго порядка.*

Следующая функция искусства – *преображение природы во имя повышения её эстетического потенциала* – стимулируется потребностью общества оптимизировать отношения человека с природой

и осуществляется, во-первых, с помощью изображения природы в особой художественно-одухотворённой форме, и во-вторых, – путём внесения в природу новой красоты (садово-парковое искусство, некоторые виды архитектонических искусств, прикладные искусства, дизайн и т. п.). Эта функция проявляется в подсистеме «искусство – природа» и включает в себя, наряду с подфункцией *эстетического совершенствования природной среды,* подфункцию *эстетического совершенствования человеческого тела* (вспомним, например, какими возможностями в этом отношении обладает искусство грима или как совершенствуют эстетические качества человеческого тела танец и некоторые синтетические объединения искусства и спорта).

Характеризуя подсистему «искусство – культура», М. Каган отметил два аспекта потребности культуры в искусстве. Первый из них – это внутренняя потребность, которую испытывает культура как таковая и каждый её социально-исторический и этнический тип, и второй – потребность в искусстве как специфическом инструменте «общения культур». Эти аспекты и обусловливают две главные функции искусства по отношению к культуре – *функцию самосознания культуры* (поскольку культура «смотрится» в искусство как в зеркало и совершенствуется под влиянием того, что она в нём «видит») и *функцию «кода» в общении культур* (так как искусство выступает в роли «представителя» культуры, к которой принадлежит, и оказывается способом «открывать» её другим участникам историко-культурного «диалога»)[165].

---

[165] Как здесь не вспомнить М. М. Бахтина, который считал «вненаходимость» самым могучим рычагом понимания культуры, её

И, наконец, исследуя подсистему «искусство – искусство», М. Каган указывал на потребность искусства в эстетическом самосовершенствовании. Из этой потребности и выводится далее функция *саморегуляции развития искусства,* проявляющаяся в *равнении на классику,* в постоянном освоении профессионального опыта, а также *в непрерывном обновлении,* самоизменении, в процессе влияния одного этапа развития на другой или во взаимовлиянии различных национальных и иных художественных традиций.

Обратим внимание на то обстоятельство, что функции искусства экстрагируются здесь из реальных общественных потребностей, а не из неких всеобщих форм деятельности, взятых вне системы общественных отношений. Искусство анализируется в своём социально-культурном контексте, в неразрывной связи со средой, которая его порождает, окружает и испытывает его же воздействие.

Однако мера конкретизации предложенной Каганом модели, степень её реальной «включённости» в систему общественных отношений остаются спорными. Концепцию Кагана отличают чрезмерная абстрактность и предельная идеализация. Правильно ли, например, утверждение, что искусство в любой конкретно-исторической ситуации осуществляет духовное возвышение человека, способствует развитию его индивидуальности

особенностей? Чужая культура открывает себя более полно и глубоко только в глазах другой культуры. Один смысл обнаруживает свои глубины, когда он входит в соприкосновение с другим, чужим смыслом. Между ними возникает диалог, преодолевающий замкнутость и приводящий к взаимному обогащению.

и является средством проникновения в подлинные закономерности бытия? Почему, в таком случае, *фактически осуществляемое искусством действие оказывается порою прямо противоположным?* Почему вместо духовного возвышения человека мы нередко сталкиваемся с духовным оскудением, а вместо развития индивидуальности и самосознания – с грубым усреднением, «омассовлением», аиндивидуализацией? Почему, наконец, с помощью всё того же искусства может осуществляться приобщение человека к миру иллюзорного опыта, культивирование пассивного, потребительского отношения к жизни?

Не секрет, что характерной особенностью некоторых образцов «массовой культуры» является их способность освобождать человека от необходимости предпринимать интеллектуальные усилия и указывать ему простейший путь к наслаждению. Там, где определяющим показателем духовного производства становится его товарность, неизбежно вступает в силу «потребительское кредо», согласно которому всё, что человек покупает, должно быть приятно и удобоваримо. Такой потребитель стремится найти в искусстве нечто занимательное и забавное, рассматривает его лишь как средство, способствующее релаксации, психологической разрядке. В представлении потребителя искусство должно иметь чисто рекреативное значение (с его помощью можно «провести» время, «убить» его и т. д.).

Безудержная погоня за наживой приводит к снижению эстетических критериев, вульгаризации потребностей и вкусов, губит подлинные таланты, делает их жертвами моды. Кинозвёзды

и прочие знаменитости, рекламируемые в иллюстрированных журналах, в радио- и телепередачах, в развлекательных музыкальных программах и театрализованных шоу, приобретают статус псевдоидеалов, становятся «имиджами» (образцами для подражания), приводят к «идентификации» (стремлению человека хотя бы в воображении отождествить себя с тем, на кого ему хотелось бы походить). Приспосабливаясь к нездоровым и отсталым вкусам, искусство репродуцирует и закрепляет их, способствует воспроизводству «анонимного», «атомизированного» человека, приводит к девальвации духовных и материальных ценностей, эрозии нравов, манипулирует психикой путём проникновения в сферу подсознательного, в область инстинктов, прибегает к неприкрытой пропаганде жестокости и секса. Подмена подлинных ценностей фальшивыми, низведение естественного чувства на уровень китча – всё это наводнило не только изобразительные и литературные формы «массовой культуры» (порнография, смакование в печати подробностей интимной жизни суперзвёзд, секс-бомб и т. п.), но проникло также в кинематограф, хореографию, театр и поп-музыку. Калечащее, антигуманистическое действие такого искусства несомненно.

Из сказанного вытекает следующий вывод: чтобы понять закономерности социально-ролевой организации искусства как сложнодинамической системы, мало представить её в форме идеальной модели, в «чистом» виде, абстрагированном от реальных условий жизни. Только её включённость в систему общественных отношений создаёт необходимые предпосылки для того или иного, но все-

гда вполне конкретного социального воздействия. Различные общественные системы способствуют развитию неодинаковых видов функциональной организации искусства. В разных системах жизнедеятельности и типах культуры они могут существенно отличаться друг от друга.

Остаётся не вполне выясненным и вопрос о том, правомерно ли относить к числу так называемых необходимых и достаточных функций каждую из перечисленных в модели Кагана социальных ролей искусства? Как, например, расценить включение в эту систему функции преображения природы во имя повышения её эстетического потенциала? Если необходимые и достаточные функции должны быть присущи любому произведению искусства, если в противном случае не может сохраниться качественная определённость искусства как деятельности художественной, а не какой-либо иной, приходится, очевидно, выбирать одно из двух: либо эту функцию следует исключить из системы основных социальных ролей искусства, либо тогда уж попытаться доказать, что преображение природы во имя повышения её эстетического потенциала реально осуществимо, скажем, с помощью Пятого концерта для фортепиано с оркестром Бетховена. Думаю, что последнее утверждение произвело бы не менее странное впечатление, чем стремление непременно усматривать прогностическую функцию в каждом из произведений декоративно-прикладного искусства.

Дискуссионным остаётся и перечень (пусть даже и систематизированный) многочисленных функций без выделения главного звена, сущностного основания, которое бы отличало искусство от дру-

гих общественных явлений (иных форм общественного сознания или видов человеческой деятельности). Без выделения единого основания идея полифункциональности искусства не свободна от элементов эклектики и плюрализма. Думается поэтому стремление ряда отечественных исследователей обосновать теоретическое положение, согласно которому различные стороны искусства проявляются и действуют на единой социально-эстетической основе, заслуживает самого пристального внимания[166].

Будучи одним из основных компонентов культуры – этой уникальной созидательно-продуктивной и духовно-практической деятельности людей – искусство всегда являлось универсальным способом конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта, и прежде всего, опыта эстетического. Искусство, конечно, не ограничивается эстетической сферой. Оно, как мы уже выяснили, реализует в культуре многообразные функции, однако именно эстетическое всегда составляет сущность искусства. И хотя человечество успешно использует искусство в самых разных утилитарных целях – политических, религиозных, этических, терапевтических (благодаря чему, кстати сказать, оно и поддерживается меценатами, государством, церковью, другими общественными

---

[166] Первый шаг в этом направлении в отечественной эстетике сделал А. И. Буров (См.: *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. – М., 1956). Из новейших трудов в этой области выделяется работа В. В. Бычкова «Эстетическая сущность искусства» (Ориентиры... Вып. 2. – М., 2003. – URL: http://iph.ras.ru/page50202297.htm (Дата обращения: 14.06.2014).

институтами и получает возможность реализовать себя в качестве феномена культуры), действенная сила искусства определяется его эстетической сущностью. Эстетический опыт, охватывающий не только приобретённые в ходе предшествующего развития субъекта невербализуемые знания, навыки, умения воспринимать эстетические ценности и переживать их, но и конкретные акты деятельности, направленные на созидание эстетических ценностей или их восприятие, неразрывно связан с достижением катарсиса, эстетического наслаждения, высокой духовной радости, которые не являются единственной целью подлинного искусства, но всегда сопровождают его.

Природа искусства – *художественно-образная*, но сущность его – *эстетическая*[167]. Ибо сущность вещи представляет собой внутреннюю связь, единство всех эмпирических проявлений вещи.

---

[167] Несколько иначе эта проблема решается И. В. Малышевым, характеризующим сущность искусства как диалектическое единство «художественного» и «эстетического», которые, в зависимости от конкретных обстоятельств, вступают в различные взаимоотношения – от реального тождества до противоположности (URL: http://www.proza.ru/2010/12/20/413 (Дата обращения: 23.06.2014). При этом «художественная» сторона сущности искусства определяется как «художественный образ действительности и его коммуникация “потребителям” через посредство внешней материальной формы произведения». «Эстетическая» же сторона, по утверждению автора, «состоит в том, что в процессе творчества художник, синтезируя экзистенциальный опыт бытия, формирует предельно обобщённый эстетический идеал действительности и воплощает его в создаваемых произведениях, которые, благодаря этому, представляют собой прекрасную модель прекрасного мира».

Сущность – это место данного предмета в системе других предметов, определяющее все его специфические особенности. В чём, как не в удовлетворении социально-эстетической потребности людей состоит высшее назначение искусства, его специфическая миссия? Что, кроме искусства, в окружающем нас мире, в системе материального и духовного производства содержит возможность удовлетворения этой потребности, причём не в виде некоего сопутствующего момента, второстепенного качества (коим является эстетическая выразительность для природных объектов и внехудожественных сфер человеческого бытия), а с необходимостью и по своему существу? Разве не благодаря эстетической сущности искусство столь мощно и многогранно воздействует на жизнь общества в целом, способствует духовному обогащению и развитию человека, пробуждает в нём творческие потенции, способность в каждой конкретной сфере деятельности созидать эстетическую реальность, вносить прекрасное в жизнь?

Однако, сколь очевидной бы не казалась представленная здесь теоретическая позиция, она всё же, наряду с многочисленными сторонниками, имеет и давних оппонентов. Примером может служить англо-американский антиэссенциализм (или аэссенциализм) второй половины XX века, сформировавшийся в трудах Поля Зиффа, Морриса Вейца, Вильяма Кенника, Маршалла Конека и Бенджамина Тильмена. Это направление, как отмечает Б. Дземидок, заслужило репутацию «наиболее парадоксальной теории искусства, которая когда-либо возникала в истории. Сторонники её считают, что никакая удовлетворительная теория

вообще не возможна, а по мнению некоторых антиэссенциалистов (в частности Б. Тильмена) она никому и не нужна»[168]. Антиэссенциалисты стремились очистить язык эстетики от понятий, претендующих на вскрытие сущности искусства. Взгляд на художественную деятельность как на феномен, имеющий эстетическую природу (сущность или специфику), они решительно отвергали. Установить какие бы то ни было свойства (качества, аспекты, симптомы) произведения искусства, которые можно было бы принять за его эстетические показатели, с их точки зрения, нельзя. Убеждение, что всякое исследуемое явление имеет какую-то одну существенную черту, без осмысления которой не стоит рассчитывать на определение этого явления, глубоко ошибочно. Полная дефиниция понятия «произведение искусства» неосуществима; антиэссенциалисты не только отрицали все прежние попытки определить сущность искусства, но отвергали любую возможность сделать это в будущем.

Несостоятельность попыток разобраться в том, что такое искусство, какова его сущность, они стремились обосновать в ходе критического анализа формализма (К. Белл и Р. Фрай), эмоционализма (Л. Толстой и К. Дюкасс), интуитивизма (Б. Кроче), органицизма (А. Брэдли), волюнтаризма (Д. Паркер) и некоторых других философско-эстетических и искус-

---

[168] *Дземидок Б.* Возможна и нужна ли философская теория искусства? // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. – Екатеринбург; Бишкек, 1997. – С. 17.

ствоведческих концепций. По мнению М. Вейца и В. Кенника – наиболее влиятельных представителей антиэссенциализма – все вышеназванные теории терпели фиаско потому, что оказались слишком узкими (опирались на ложные предпосылки, вытекающие из фундаментального непонимания действительных особенностей искусства) или слишком широкими, поскольку не учитывали необходимость их верификации (подтверждения) или фальсификации (опровержения).

Антиэссенциалисты строили свою аргументацию, обращаясь, во-первых, к традиционной философской эстетике, состояние которой по их оценкам было совершенно неудовлетворительным в силу спекулятивности, нормативистских склонностей и провала предлагаемых ею теоретических концепций, во-вторых, – к неопозитивистским представлениям австрийского философа, логика и математика Людвига Витгенштейна[169], полагая,

---

[169] Л. Витгенштейн считал, что теоретическое знание необходимо свести к эмпирическому, так как только эмпирическое знание, данное человеку в чувственном восприятии, обладает абсолютной достоверностью. Основываясь на «принципе верификации», или принципе установления истинности научных утверждений в результате их эмпирической проверки, Витгенштейн пришёл к выводу, что «атомарные предложения», к которым можно свести любые высказывания, имеющие смысл, считаются научными, если они верифицируемы и их следствия не противоречат базисному знанию. Предложения, не отвечающие этому требованию, следует изъять из научной теории. Таким образом, философские (метафизические) высказывания, которые по понятным причинам к атомарным и эмпирически проверяемым положениям свести невозможно, с позиции научного анализа объявляются бессмысленными, лишёнными всякого значения. Полностью бессмысленными являются также основные поло-

что в них содержатся ценные указания, позволяющие найти эффективные средства для преодоления отсталости доминирующих эстетических учений, и, в-третьих, – к художественной практике поставангарда, которая, с их точки зрения, убедительно свидетельствует об односторонности и беспомощности традиционной теории искусства, её неспособности адекватно реагировать на позитивные изменения, происходящие в современной культурной жизни.

Надо сказать, что для становления и развития антиэссенциализма весьма значимыми оказались последствия миграции центра художественной жизни из Вены рубежа XIX–XX веков в Париж 1920-х годов и далее – в Нью-Йорк 1950-х и в Лос-Анжелес 1970-х[170]. Не секрет, что наиболее неординарные решения в современной музыке, изобра-

---

жения этики и эстетики. Эта точка зрения, как и неопозитивистский «принцип верификации», в дальнейшем были отвергнуты представителями постпозитивизма – Т. Куном и И. Лакатосом, а также К. Поппером, выдвинувшим новый принцип – «принцип фальсификации», который означает проверку знания не на истинность, а на ложность, и заявившим: «Я похоронил неопозитивизм». Впрочем, и фальсификационизм оказался недостаточно эффективным; как полагают многие современные философы науки, сама идея «демаркации» как нахождения точных и навсегда неизменяемых критериев научности/ненаучности является следствием чрезмерно упрощённого образа научного знания.

[170] Похоже, что этот центр там пребывает и поныне, поскольку в Калифорнии, как известно, находится центр компьютерной индустрии (Силиконовая или Кремниевая долина), центр киноиндустрии и телевизионного аудиовизуального бизнеса (Голливуд), и даже центр интеллектуального поискового искусства (Сан-Франциско).

зительном искусстве и театральном творчестве в эти годы начали особенно активно проявляться в США. Европа в этом отношении постепенно уступала свою ведущую роль, столицей художественного, музыкального и театрального авангарда и поставангарда 1950-х и 1960-х годов становится Нью-Йорк. Антиэссенциализм как философско-эстетическое направление начал формироваться в тот самый период, когда современная культура оказалась в ситуации глобального переосмысления природы искусства, его сущностных основ и эстетической ценности. Уже в 1969 году американский художник, эссеист, публицист и журналист Джозеф Кошут (его инсталляция «Один и три стула» была ранее упомянута нами) в статье-манифесте «Искусство после философии»[171] провозгласил рождение концептуализма, который, якобы, заменит не только традиционную художественную культуру, но и всю философию. А спустя три года на Международном конгрессе по эстетике в Бухаресте всерьёз обсуждалась концепция возможной «смерти искусства», одним из разработчиков которой стал американский арт-критик, искусствовед и философ Артур Данто. На эту мысль его навела практика поп-арта, и прежде всего, творчество Энди Уорхола. Согласно пониманию Данто, искусство утрачивает своё миметическое значение и вот-вот, как говорится, прикажет долго жить.

Конечно, размыванию классического понятия искусства активно способствовали реальные про-

---

[171] *Kosuth J.* Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art. – Berkeley; Los Angeles; London, 1969. – P. 841–847.

цессы современной культурной жизни, в том числе постструктурализм, деконструктивизм и постмодернизм, приложившие немало усилий для того, чтобы «уравнять» художественные произведения с другими вещами и процессами и «снять» с них эстетический смысл. Всевозможные арт-практики и арт-проекты пост-культуры (хеппенинги, перфомансы, инсталляции, ассамбляжи и др.) нивелировали многие эстетические критерии и заменили их требованиями арт-рынка. Значительная часть художников попала в зависимость от кураторов, организующих экспозиционное пространство, от разного рода дилеров, менеджеров, спонсоров и галеристов. Да и арт-критика, не озабоченная выявлением художественной ценности элитарной арт-продукции, стремилась лишь «раскручивать» её, беззастенчиво манипулируя общественным сознанием.

И всё же утверждение о смерти искусства как эстетического феномена, мягко говоря, является преждевременным. Ибо «посткультура, – как совершенно точно заметил В. В. Бычков, – это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что теоретически отринув эстетический принцип искусства и предельно размыв его границы, она не стремится уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт. И эстетическое постоянно даёт о себе знать, прорываясь и у талантливых создателей самых продвинутых арт-практик, и во всей ностальгически-иронической ауре постмодернизма, и в консерватизме, и в массовой культуре, и в но-

вейших видеоклипах и компьютерных виртуальных реальностях, в сетевом искусстве. В этом плане можно указать и на “неутилитарный дизайн” – создание подобий утилитарным предметам, сознательно лишённых утилитарных функций и организованных только по художественным законам, или на широко расцветшее благодаря новейшим материалам и технологиям практически тоже неутилитарное направление “высокой моды”. Среди существенных характеристик этого “прорыва” эстетического можно назвать *игровой принцип, иронизм, гедонистические интенции, компенсаторные функции*»[172].

А что же антиэссенциализм? Кратковременный период его расцвета стал одновременно и началом его распада. Сторонники антиэссенциализма восьмидесятых годов ещё продолжали рассуждать о бессмысленности и бесполезности любых попыток определить понятие искусства, обосновать его эстетическую природу. К ним могут быть отнесены Филипп Франк, Морис Гроссман и Бенджамин Тильмен, которого справедливо называют «последним из могикан» антиэссенциализма. Критиками этого направления стали Морис Мандельбаум, Монро Бердсли, Артур Данто, Джордж Дики, Каролин Корсмейер, Джозеф Марголис, представлявшие разные философские школы (аналитическую философию[173], институционализм и перцептуализм).

---

[172] *Бычков В. В.* Эстетическая сущность искусства. – С. 39.

[173] Для аналитической философии характерны: сведение всех философских проблем к проблемам языка, акцентирование внимания на проблеме значения и отказ от классических философских построений XIX века.

Раздел 9
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА: СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ

9.1. Художественные произведения «статичных» и «динамичных» искусств

Ранее мы уже отмечали, что *художественная деятельность* включает в себя *художественное производство* и *художественное потребление*. При этом художественное производство состоит из *создания* произведений искусства и их *воссоздания*, а художественное потребление по своему существу представляет собой не что иное, как их *восприятие*.

В области «статичных», или пространственных, искусств результатом художественной деятельности является ***конкретный, единичный и, как правило, уникальный предмет***. Его материальная конструкция имеет чёткую пространственную локализацию. Будучи единичным предметом, произведение «статичных» искусств отличается объективно ограниченным полем художественного воздействия, что порождает трудности в удовлетворении возрастающих потребностей общества. Чтобы сделать «произведение-предмет» достоянием возможно более широкого круга людей, необходимо изготовить его дубликат. Подлинник

(оригинал) и его репродукция (копия) и являются основными формами существования художественных ценностей в сфере пространственных искусств. «Подлинность какой-либо вещи, – отмечал в своём знаменитом эссе Вальтер Беньямин, – это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи»[174].

Подлинник – уникальное художественное явление. Репродукция – лишь воспроизведение ранее созданного. Оригинал, если это настоящий шедевр искусства, – результат напряжённого, порой изнурительного труда, продукт концентрации творческих усилий художника, его эмоций и интеллекта, сплав фантазии и воображения с познанием природы, общественной жизни, глубин человеческого духа. Копия, даже если она достаточно совершенна, – всего лишь повторение. Единственный критерий художественной ценности дубликата – близость к оригиналу. Чем меньше копия будет содержать от «копииста», тем лучше. Создатель репродукции – раб подлинника, слепой исполнитель воли автора оригинала.

Неравноценность копии и оригинала раскрывается особенно полно, если учесть, что художественная деятельность имеет *творческую* (продуктив-

---

[174] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М., 1996. – С. 21–22.

ную) и *нетворческую* (репродуктивную) стороны. Художник – создатель произведения искусств – обязательно наделён необходимыми творческими способностями, а его деятельность характеризуется новизной и общественной значимостью художественных результатов. Копиист же в живописи, скульптуре и других искусствах прежде всего наделён репродуктивными способностями и обнаруживает высокое умение усваивать необходимые навыки и знания, овладевать деятельностью и осуществлять её по соответствующему образцу.

Поскольку деятельность копииста является в основном нетворческой, она может в некоторых случаях передаваться не художникам и даже автоматам. Так, человеку, не искушённому в тонкостях живописи, очень трудно отличить репродукции, полученные в США фирмой «Артаграф репродакшн технолоджи», от оригиналов. Метод[175], который разрабатывался фирмой в течение ряда лет, был впервые успешно применён в апреле 1987 года. С его помощью было воспроизведено большое количество шедевров мировой живописи. При этом сохранялось всё – точные размеры, тончайшие оттенки цвета и даже индивидуальность мазков. Коллекция фирмы, кроме всего прочего, включает репродукции полотен, представленных в своё время Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Мос-

---

[175] Этот метод состоит из двух стадий. Первая – лазерное «фильтрование» цветовой гаммы живописного шедевра и абсолютно точный перенос её на специальное полотно. Вторая – компьютерный процесс «закрепления» факсимильной репродукции путём последовательного нагрева и охлаждения.

ква) и Эрмитажем (Санкт-Петербург): знаменитые работы П. Гогена, В. Ван-Гога, А. Матисса, О. Ренуара, П. Сезанна и П. Пикассо.

Подлинник и репродукция – крайние полюсы широкого спектра пространственных художественных форм. Между ними существуют различные переходные стадии. В рамки отношений «оригинал – копия» не укладываются варианты произведения, созданные одним и тем же автором. Вариантность встречается и в сфере художественных промыслов, где народные умельцы репродуцируют ими же созданные художественные произведения (скульптуру малых форм, керамику и чеканку, резьбу по дереву, кости или камню)[176]. Наряду с элементами репродукции отдельные произведения приобретают неповторимые, свойственные каждому из них, особенности, т. е. объединяют в себе черты копии и оригинала. Бывает и так, что в подлиннике размывается и исчезает не только уникальность, но и такое качество, как «рукотворность»: скульптор создаёт лишь гипсовую фигуру,

[176] Вариантность подобного рода у А. Моля обозначена термином «множественное произведение» или «мультипль». Мультипль – «это одна и та же работа, повторённая десять, пятьдесят, сто раз автором, который работает как мелкосерийная ремесленная мастерская. В самом деле, такое произведение носит характер ремесленного изделия и в качестве такового должно соответствовать *стандартам качества*; случайные отклонения от нормативной формы возможны лишь в пределах, допускаемых автором. Произведение выпускается в свет лишь тогда, когда оно обладает определённым уровнем качества, инспектором которого является сам автор, когда оно удовлетворяет его эстетическим требованиям» (*Моль А.* Искусство и ЭВМ //Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. – М., 1975. – С. 101).

а специалисты-мастера вырубают её в мраморной глыбе, или, иными словами, делают то, что впоследствии и будет называться оригиналом.

Тиражирование усугубило парадокс существования подлинника в пространственных искусствах. Какие оттиски в графике следует считать оригиналом, а какие – репродукцией? Какое из возведённых по одному и тому же проекту многочисленных архитектурных сооружений – подлинник, а какое – всего лишь повторение? Не менее сложно ответить на аналогичные вопросы, когда сталкиваешься с тиражированием художественных ансамблей (мебельных гарнитуров, сервизов, имеющих художественную ценность, и т. п.)[177].

В «статичных» искусствах художественная деятельность бывает *первичной* или *вторичной*, *самостоятельной* или *несамостоятельной*. Первичная

---

[177] Размышляя о том, как вместе с развитием техники и технологии увеличиваются возможности массового тиражирования художественных ценностей, Вальтер Беньямин в исследовании «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» стремился показать, что новое искусство (художественная фотография, кинематограф и др.) утрачивает свою уникальность, ауру, ритуальную и культовую функции, развлекает, делает восприятие зрителей более поверхностным, приводит к снижению концентрации их внимания. Идеи Беньямина приобретают особое значение в условиях тотальной интернатизации общества, сопровождающейся распространением *торрент-трекеров* (сетевых протоколов, предназначенных для обмена фильмами, музыкой, играми непосредственно между пользователями), лицензий *Creative Commons* (некоммерческой организации, помогающей авторам распространять свои произведения в цифровом виде более широко и свободно) и других способов «технической воспроизводимости» искусства.

художественная деятельность охватывает создание произведения искусства, вторичная – его воспроизведения. Первичная деятельность по преимуществу является продуктивной, вторичная – репродуктивной. Результат первой – подлинник, оригинал, результат второй – копия, повторение. Первичная деятельность в пространственных искусствах бывает самостоятельной, а вторичная – несамостоятельной. При этом самостоятельной мы называем такую продуктивную деятельность, которая целиком опирается на «свои собственные силы» и не нуждается в художественном творчестве другого лица.

Может показаться, что появление исполнителей авторского замысла в архитектуре или искусстве монументальных форм вступает в противоречие с отмеченной особенностью и что в творческом процессе, направленном на создание произведения, участвует не только автор (архитектор, художник-монументалист), но и непосредственные исполнители проекта (инженерно-технический состав, рабочие-строители и т. д.). Однако это не так. Исполнители в данном случае осуществляют чисто технические задачи. Их практическое участие в создании материальной формы произведения к художественно-творческой деятельности отнести нельзя. Если деятельность этих исполнителей и является творческой, то совсем в ином разрезе: в инженерно-строительном деле, в сфере техники или технологии материального производства. Возникновение творческого замысла, его формирование и развитие, бесконечное многообразие операций, связанных с воплощением замысла в материале, процесс функционирования искусства

вплоть до потребления его произведений воспринимающим субъектом – всё это в рамках первичной самостоятельной художественной деятельности имеет, как правило, одну и только одну художественно-творческую инстанцию. Эта инстанция – система «автор».

Несамостоятельной мы называем такую художественную деятельность, в которой практически отсутствует творческое начало. Сама по себе она не в состоянии привести к появлению художественной ценности, пусть даже простой репродукции. Деятельность копииста является художественной (но не художественно-творческой!) лишь постольку, поскольку ей обязательно предшествует художественное творчество другого лица.

В «динамичных» искусствах художественная деятельность также является *первичной* или *вторичной*. Однако, если в «статичных» искусствах первичная художественная деятельность бывает только самостоятельной, а вторичная – только несамостоятельной, то в «динамичных» искусствах и та, и другая *относительно самостоятельны*. Музыкант-исполнитель не может обойтись без композитора. Но и композитор нуждается в инструменталистах и певцах. То же самое справедливо по отношению к драматургу и актёру, балетмейстеру и танцовщику. Только особое сотрудничество автора и исполнителя способно породить полноценное искусство.

В «статичных» искусствах художественные ценности выступают, главным образом, как единичные предметы. Это – основная и наиболее распространённая форма их бытия. Здесь только намечается тенденция перехода от единичных произведений-

предметов к тиражированным предметам и ансамблям и далее – к произведениям-вариантам. В «динамичных» же искусствах эта тенденция закрепляется и становится ведущей, так как художественные ценности представлены здесь преимущественно в своих многовариантных формах.

В «статичных» искусствах царит оригинал. Находится место и для копии. Правда, располагается она «пониже» и на «внушительном расстоянии», что подчёркивает существующую между ними несоизмеримость. Но вот граница, отделяющая репродукцию от подлинника, при переходе от пространственных искусств к процессуальным начинает постепенно размываться. Её исчезновение становится всё более интенсивным. «Динамичные» искусства – это среда, в которой копия и оригинал в их обычном понимании уже не могут существовать.

В «статичных» искусствах творческий акт создания художественных ценностей может быть совершенно не связан с их воспроизведением. В «динамичных» же искусствах эти процессы неразрывны и как бы переливаются один в другой: первый на заключительной стадии вбирает в себя частицу второго; в свою очередь, процесс воспроизведения обязательно включает в себя элементы созидания.

Композитор, драматург, хореограф и другие представители данного рода творчества не завершают создание художественного произведения так, как делают это скульптор, живописец или график. Художественно-творческая деятельность здесь не замыкается целиком в системе «автор». Она только начинается в ней или, точнее говоря, начинается и протекает в своей основной части. Непосредственный результат творческой деятельности композитора

или драматурга – не само художественное произведение в его конкретной предметно-физической завершённости, а лишь некая его основа. Эта основа возникает в сознании автора как образное представление о рисунке танца, театральном действии или музыкальном звучании, лишённое, однако, той степени конкретности, которая свойственна реальному танцу, драматическому действию или музыкальному исполнению.

Ёмкость и многозначность продукта творческой деятельности драматурга связаны с обобщающей силой созданных им художественных образов. Всякое слово уже обобщает. Перефразируя известное изречение Публия Сервилия («Когда двое делают одно и то же, это не одно и то же»), Г. В. Плеханов заметил: «Когда двое говорят одно и то же, это не одно и то же»[178]. В неодинаковых жизненных ситуациях и у разных людей могут совпасть слова. Однако подтекст их высказываний будет совершенно различным.

Подлинное раскрытие подтекстов, наряду с тщательной конкретизацией создаваемых мизансцен, рассматривается практиками и теоретиками театра как важный фактор образного воплощения режиссёрской (актёрской) трактовки пьесы. «Слово, текст роли, – говорил К. С. Станиславский, – ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием или подтекстом, который в них вложен <...> смысл творчества – в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене»[179].

---

[178] *Плеханов Г. В.* Собрание сочинений. – М., 1925. – Т. 22.– С. 40–41.

[179] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. – М., 1955. – Т. 3. – С. 85.

Тут-то и начинается творчество интерпретатора. Зачастую варианты подтекста лишь в большей или меньшей мере совпадают со смыслом произносимого текста, а иногда даже вступают с ним в конфликт. К примеру, большой мастер выявления подтекстов В. И. Немирович-Данченко на репетициях пьесы А. П. Чехова «Три сестры» специально останавливал внимание актёра, играющего роль Тузенбаха, на том, что в его обращении к Ирине не договаривается самое главное: «Подтекст: если бы вы знали, как безумно я Вас люблю. А слова: "О чём Вы думаете"»[180].

Если деятельность живописца по своему существу есть творчество, а деятельность копииста творчеством не является, то деятельность исполнителя в «динамичных» искусствах заключает в себе *особую меру продуктивного и репродуктивного начал*, их подвижное, неустойчивое равновесие.

Созданная композитором музыка, например, продолжает жить своей «собственной» жизнью. Она, словно таинственное многоликое существо, как бы заново рождается в различных исполнениях и в этом бесконечном множестве «прочтений» предстаёт перед нами как та же самая и в то же время иная. Музыкальное произведение не имеет «подлинника» в том смысле, в каком мы употребляем это понятие применительно к живописи, скульптуре, декоративно-прикладному искусству и т. д. Мы можем назвать страну, город, картинную галерею и зал, где находится тот или иной живописный оригинал. Музыкальное же произведение (так же, впрочем, как

---

[180] *Вл. Немирович-Данченко* ведёт репетицию. – М., 1965. – С. 204.

и произведения других процессуальных искусств) такой однозначной локализации в пространстве не имеет. В отличие от одного-единственного предмета, выполняющего функцию подлинника в живописи, скульптуре, архитектуре, музыкальное произведение не является единичным предметом по способу своего существования.

В самом деле, какая из конкретных форм реализации музыкального произведения может быть признана в качестве оригинала? Быть может, подлинником следует считать исполнение музыки автором? Но композитор далеко не всегда является искусным исполнителем музыкальных произведений. И даже там, где выдающийся композитор и гениальный интерпретатор счастливо соединяются в одном лице (Н. Паганини, Ф. Шопен, Ф. Лист, С. Рахманинов и др.), ни одно из их исполнений мы не можем принять за незыблемый эталон совершенства. В течение продолжительной концертной практики эти мастера неоднократно исполняли свои произведения и каждый раз, по-видимому, превосходно, хотя и не всегда одинаково. Ни одна, даже самая гениальная интерпретация не может исчерпывающе охватить произведение, исключить фактом своего существования правомерность других истолкований.

В то же время исполнитель или слушатель в каждом конкретном случае имеет дело с оригинальным произведением (например, с фортепианной сонатой Бетховена ор. 110). Каким же образом музыкальное произведение, не являясь единичным предметом по способу своего существования, вместе с тем, вполне конкретно, неповторимо, а следовательно, и единично по природе своей?

В «статичных» искусствах дубликаты лишь внешне связаны с подлинником. Их существование не вытекает органически из законов его бытия. Оригинал не зависит от своих копий-теней, которых вообще может не быть, и судьба которых не оказывает значительного влияния на его собственное существование.

Связь музыкального произведения и его исполнений значительно более органична, нежели связь оригинала и дубликата в живописи. Конечно, на первых этапах сочинения музыкальной пьесы автор может не исполнять и не записывать её. Она складывается в его сознании как идеальный образ и существует пока в форме замысла. Но для того, чтобы детище композитора стало основой его общения со слушателем, оно должно реализоваться в конкретном процессе исполнения. В этом случае близость к «оригиналу», оставаясь важным условием правомерности артистического прочтения, не может быть единственным критерием художественной ценности исполнения. «Исполнитель, – говорил замечательный пианист и педагог К. И. Игумнов, – прежде всего творец. Это у нас почти игнорируется. Рассуждают так: композитор – это всё, он – полновластный хозяин, а исполнитель – это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель – не приказчик, не раб, не крепостной. <...> Без него музыка, записанная в нотах, мертва. Исполнитель вызывает её к жизни»[181].

Вообще для нашего отечественного музыкознания мысль о неразрывной связи произведения

---

[181] Цит по: *Мильштейн Я. И.* Игумнов о мастерстве исполнителя // Сов. музыка. – 1959. – № 1. – С. 116–117.

и исполнения давно уже стала очевидной, и решение этого вопроса в теоретическом плане имеет хорошо известные традиции. «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении»[182], – писал академик Б. В. Асафьев. Ибо «написанная картина может жить в музее или в любом помещении; <...> напечатанное произведение – ноты – ещё не музыка: её надо воспроизводить – интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители»[183].

Поскольку, в отличие от самостоятельного предметно-физического существования живописного оригинала, музыкальное произведение реализуется в процессе исполнения, каждое артистическое прочтение представляет собой некоторый этап в жизни музыки. Взаимосвязь музыкального произведения и его исполнительской конкретизации суть отношения множества и отдельного элемента, входящего в его состав. Как «вариантное множество», музыкальное произведение (или произведение театрального, хореографического и других «динамических» искусств) не является единичным предметом и вместе с тем является таковым, потому что оно есть вполне конкретное множество.

В первом приближении «вариантную множественность» музыкального произведения следует определить как некую *совокупность* исполнительских объективаций продукта первичной художественной деятельности. «Действительное бытие» (звучание) музыкального произведения

---

182 *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. – М.; Л., 1947. – Кн. 2: Интонация. – С. 58.

183 Там же. – С. 59.

неотрывно от исполнительских конкретизаций, хотя к каждой из них в отдельности оно и не сводится. Музыкальное произведение существует в каждой исполнительской объективации, *тождественно* и *нетождественно* ей[184], ибо оно также тождественно другим исполнительским объективациям и существует в них. Когда мы присутствуем к концертном зале в момент исполнения музыкальной пьесы, мы воспринимаем данное музыкальное произведение (именно Сонату h-moll Шопена, например, а не Вторую сонату Прокофьева) и в определённом смысле не воспринимаем его, так как ни одна конкретная объективация не может совместить бесчисленное множество возможностей, реализуемых в других исполнениях.

Музыка – это звуки[185]; музыкальное произведение *существует реально*, когда оно исполняется, когда оно звучит.

---

[184] Не лишним будет напомнить, что так называемое *абстрактное тождество* – это понятие, выражающее предельный случай равенства объектов, когда не только все родовидовые, но и все индивидуальные их свойства совпадают. Однако это всего лишь идеализация, существующая в нашем мышлении. В природе же вообще нет абстрактного тождества типа А = А. *Конкретное тождество* и *конкретное различие* суть неразрывные противоположности, каждая из которых неизбежно полагает «своё другое». Всякое конкретное тождество немыслимо без некоторого различия, и всякое конкретное различие с необходимостью предполагает тождество.

[185] Впрочем, с этим согласны не все. К. Штокхаузен, например, утверждает, что музыка в настоящее время уже не понимается исключительно как *звуковой феномен*, и что её следует делить на музыку *для прослушивания* и музыку *для чтения*. К этой, мягко говоря, сомнительной позиции присоединился

Однако здесь уместен один интересный вопрос: существует ли музыкальное произведение в тот момент, когда оно не исполняется?

Эмпирический опыт каждого здравомыслящего человека безошибочно подсказывает ему, что, хотя в данный момент не исполняется ни Девятая, ни Десятая симфонии Бетховена, одна из них всё же каким-то образом существует, другая же, с полной очевидностью, – нет. Способ существования музыкальных произведений в «перерывах» между исполнениями укладывается в рамки философской категории «возможность». Напомним, что возможность и действительность – две основные ступени развития каждого предмета или явления в природе, обществе и мышлении. Возможность и действительность являются категориями, отражающими объективно существующие свойства самого бытия. Возможность, так же как и действительность, существует объективно.

Если «действительное бытие» музыкального произведения определяется нами как его звучание, реализующееся в непосредственном акте исполнения, то «бытие-возможность» – как объективно существующая тенденция развития музыкального произведения. Как и возможность любого предмета или явления, «бытие-возможность» музыкального произведения возникает на основе той или иной закономерности его развития и выражает эту закономерность. «Возможность» произведения музыкального искусства

и Дж. Кейдж, который с целью пропаганды так называемой *графической музыки* организовал в Нью-Йорке выставку символических музыкальных текстов.

реализуется различными способами: она может осуществлять своё реальное бытие в нотной записи и продолжить его в партитуре; она может закрепиться в кладовых памяти композитора, исполнителя с помощью сложного механизма психофизиологических структур головного мозга; она материализуется в специальных двигательных навыках музыкантов-интерпретаторов и т. д.

Как и «действительное бытие» музыкального произведения, «бытие-возможность» представляет собой вариантное множество. В каждом музыкальном произведении перекрещивается множество закономерностей развития и, следовательно, множество тенденций этого развития, множество возможностей интерпретаций, которые могут быть осуществлены или не осуществлены в зависимости от характера порождающих их закономерностей. При этом *возможность* интерпретации постоянно переходит в *действительность* (звучание), если существуют особые условия, необходимые для реализации конкретного варианта (наличие нот, концертной площадки, инструментария, навыков исполнителей, слушателей и т. п.). Отрывать музыкальное произведение от исполнений – значит не понимать закономерностей функционирования вариантного множества и диалектики взаимоперехода возможности и действительности как двух необходимых сторон существования художественного целого.

Итак, будучи ***вариантным множеством***, музыкальное произведение есть ***исторически конкретная целостная совокупность всех возможных и действительно существующих пра-***

вомерных[186] ***вариантов исполнительских объективаций продукта первичной художественной деятельности.*** Аналогичен и способ существования художественных произведений театрального и хореографического искусств.

Вместе с тем приходится учитывать, что характеристика многовариантной природы существования художественных произведений этим не ограничивается. Сколь значительным бы ни было отличие в способе существования «динамичных» искусств, художественные ценности которых представлены преимущественно в своих многовариантных формах, и искусств «статичных» с их уникальными, рукотворными, единичными произведениями-предметами, нельзя игнорировать и то немаловажное обстоятельство, что в процессе восприятия *любое искусство* многовариантно. Мы уже отмечали ранее, что содержание художественного целого существует в *совокупности* восприятий и лишь в этом бесконечном числе вариантов реализуется более или менее полно. Ни одно конкретное восприятие не в состоянии исчерпать идеальный план художественного творения, поскольку воспринимающий может воссоздать лишь некоторые, хотя и существенные, стороны его. Вот почему правильнее было бы сказать, что «вариантная множественность» является характеристикой не только способа существования произведений ди-

---

[186] О возможных подходах к решению проблемы правомерности (идентичности, адекватности) художественной интерпретации см.: *Гуренко Е. Г.* Эстетика: Учеб. курс: В 2 ч. – Ч. 2. – 3-е изд. – Новосибирск, 2014. – С. 329–338.

намического искусства, их материальной, предметно-физической основы (музыкальное, танцевальное, театральное произведение суть вариантное множество исполнительских объективаций), но, в определённом смысле, и способа существования продуктов художественной деятельности вообще, ибо духовная, идеальная сторона произведений «статичных» (пространственных) и «процессуальных» (временных и пространственно-временных) искусств, их содержание реализуется в вариантном множестве восприятий.

9.2. Произведение исполнительского искусства

В предыдущем параграфе мы упомянули о существовании четырёх родов художественной деятельности: (1) первичной самостоятельной, (2) первичной относительно самостоятельной, (3) вторичной относительно самостоятельной и (4) вторичной несамостоятельной. Учитывая, что четвёртый род художественной деятельности в силу своей репродуктивной природы стоит в этом ряду несколько особняком, рассмотрим три первых. Для краткости дадим им соответственно следующие условные обозначения: α-творчество, β-творчество и γ-творчество.

Как мы уже выяснили, характерная особенность α-творчества заключается в том, что именно в системе «автор» начинается, полностью протекает и завершается художественно-творческий процесс. Примером может служить художественная деятельность скульптора или живописца, которые

не испытывают потребности в художественно-творческой деятельности другого лица.

Иные закономерности присущи второму роду художественной деятельности. Главное отличие β-творчества от α-творчества в том и состоит, что в процессе создания музыкального, хореографического или драматического произведения художественно-творческая деятельность не замыкается всецело на системе «автор», но обязательно предполагает творческую деятельность иного рода.

К γ-творчеству, в первую очередь[187], следует отнести *все существующие виды исполнительского искусства* (т. е. специфическую художественно-творческую деятельность, протекающую в системе «исполнитель»). Не удивительно, что среди отличительных признаков исполнительского искусства обычно называют его (1) *вторичность* и (2)

---

[187] В структуру γ-творчества, наряду с исполнительством, входит искусство художественного перевода, которое имеет с ним немало сходных черт. Но в процессе исполнительской объективации продукта первичной художественной деятельности в музыке, хореографии, театре исполнитель обязательно *конкретизирует* то, что было создано композитором, хореографом или драматургом. В тексте роли, немногочисленных ремарках автор драматической пьесы очерчивает линию поведения актёра в самом общем плане. Продукт первичного творчества превосходит результат исполнительской деятельности по образной ёмкости и широте охвата, но уступает последнему в конкретности воплощения. При переводе же литературного произведения с одного национального языка на другой нельзя сказать, что переводчик конкретизирует писателя или поэта. В идеале продукт первичной художественной деятельности и литературный перевод максимально близки не только по своей сути, идейно-композиционному строю, но и по точности и проработанности структурно-смысловых деталей.

относительную самостоятельность, – черты, имеющие принципиальное значение для художественно-исполнительской практики, поскольку творчество выдающихся мастеров-исполнителей всегда было образцом глубокого проникновения в авторский текст, достойным примером бережного к нему отношения.

Важное место в ряду особенностей исполнительства занимает (3) наличие творческого посредника между создателем художественных ценностей и воспринимающим субъектом (публикой), а также то обстоятельство, что в подавляющем большинстве случаев исполнение есть (4) *непосредственный акт творчества*, который совершается перед слушателями, зрителями сейчас, в данный момент. Представляет интерес (5) *совпадение самого процесса деятельности и продукта этого процесса*, вследствие чего производимый продукт чаще всего неотделим от самой исполнительской процедуры, (6) *наличие прямых и обратных связей с воспринимающей аудиторией*, обусловливающих возможность непосредственного влияния публики на ход данного творческого акта, а также (7) *необратимость* последнего, так как ошибку, допущенную в исполнении, обычно уже не удаётся исправить.

Исполнительство выявляет и строго регламентированный характер следования элементов-фаз произведения. В результате этого возникает жёстко заданная исполнителем (8) *последовательность* фаз восприятия. Отмечается, кроме того, (9) *невоспроизводимость* процесса публичного выступления, т. е. невозможность его точного повторения (недаром вариантность каждо-

го выступления, его непредсказуемость делают исполнительское творчество особенно привлекательным, стимулируют слушательский и зрительский интерес), а также трактовка исполнительства как (10) *перевода художественного содержания из материальной нехудожественной системы в художественную.*

Следует подчеркнуть однако, что ни один из приведённых здесь признаков не может считаться *сущностным*, в корне отличающим исполнительство от других видов деятельности. Первый и третий признаки присущи искусству художественного перевода; второй и восьмой – всем видам β-творчества. Четвёртый и пятый теряют значение в искусстве режиссёра, а шестой и девятый – там, где продукт творческой деятельности артиста запечатлевается на грампластинке, магнитной ленте, видео- или киноплёнке. Седьмой имеет отношение к процессу создания продуктов α-творчества и утрачивает смысл в искусстве киноактёра. Десятый охватывает исполнительство исключительно в семиотическом разрезе и неприложим к акту импровизации, а также к процессу передачи художественных ценностей в условиях устной фольклорной традиции.

Главной чертой, определяющей специфику исполнительского искусства, следует считать наличие *художественной интерпретации* или *трактовки продукта первичной художественной деятельности в творческом процессе исполнения*[188].

---

[188] *Художественную* интерпретацию не следует смешивать с интерпретациями *обыденного* и *научного* типа. См. об этом:

Установление этого специфического сущностного признака позволяет более точно определить границы исполнительской деятельности. *Исполнительское искусство есть вторичная, относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации*. В этой дефиниции, как видно, учитывается *художественно-интерпретационная сущность* исполнительского искусства.

Понятно, что в принятом нами определении исполнительство представлено в виде идеального объекта. Поскольку же любая теоретическая модель в чём-то неизбежно упрощает и схематизирует моделируемое явление, наша дефиниция раскрывает лишь некий инвариант, существующий в действительности в многообразных формах, в самых неожиданных «местах», в вещах и процессах, порой весьма далёких друг от друга. Ведь исполнительство или, по крайней мере, некоторые из его признаков можно обнаружить в игре на музыкальном инструменте и в художественной гимнастике, в искусстве декламации и рыцарском турнире, в пении и фигурном катании, в пляске и мимическом изображении, кукольном театре и кинематографе, в искусстве эстрадного конферансье и драматического актёра, циркового иллюзиониста и дирижёра симфонического оркестра. Так же, как и «треугольник вообще» (т. е. некая идеализация трёх пересекающихся прямых, образующих три внутренних

Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск, 1982. – С. 58–109.

угла), который реализуется только в конкретных геометрических фигурах, имеющих совершенно определённую длину сторон и столь же определённую величину углов, исполнительское искусство предстаёт перед нами всякий раз в индивидуальном облике – в творчестве *данного* режиссёра или *этого* музыканта-интерпретатора, в деятельности *одного* чтеца или *того* киноактёра.

Оставляя в стороне подробный анализ природы исполнительского искусства[189], охарактеризуем лишь взаимоотношение *исполнительского процесса* и его *продукта.* Эти явления обычно рассматриваются не дифференцированно и понимаются как конкретный вариант музыкального произведения, воссоздаваемый исполнителем в акте публичного выступления, т. е. как нечто, отзвучавшее здесь и теперь в процессе живого интонирования. Иллюзия полного слияния исполнительского творчества и его продукта особенно сильна, когда мы имеем дело с выступлением инструменталиста или певца, так как процесс творческого поиска, построения артистом исполнительской трактовки музыкальной пьесы и звуковой результат этого процесса, возникающий тут же «под пальцами» исполнителя или с помощью его голосового аппарата, занимают одну и ту же временную фазу и действительно неразрывны.

Обращаясь же к искусству дирижёра, мы замечаем, что в рамках привычного тождества появляется едва ощутимое различие. Творческая деятельность руководителя хора или оркестра и её звуковой результат как бы «разведены» на некоторое

---

[189] См. об этом: *Гуренко Е. Г.* Эстетика. – С. 279–392.

расстояние. Дирижёрская трактовка музыкального произведения материализуется в языке специальных жестов, причиной же возникновения музыкального звучания являются определённые действия артистов хора или оркестра.

Представление о слиянии творческого интерпретационного процесса и его результата даёт первую серьёзную трещину, когда мы обращаемся к деятельности режиссёра, которая всегда предшествует конкретному исполнению, спектаклю. Вместе с тем иллюзия полностью ещё не исчезла: публика воспринимает актёров, действующих и поющих на сцене в соответствии с режиссёрским замыслом. Но вот мы попадаем в театр теней, где исполнителей и воспринимающую аудиторию разделяет полупрозрачный матовый экран. Здесь видна только тень, а тень ни действовать, ни переживать не может. Творит по-прежнему актёр, зрители же контактируют лишь с его силуэтом.

Живой процесс исполнительского творчества и его результат оказались разомкнутыми. Интервал между ними стремительно увеличивается. В кукольном театре не люди (и даже не их тени), а вещи, имитирующие различных существ, людей и животных, начинают «действовать», «чувствовать», «мыслить».

Если марионетки и куклы-перчатки во время представления всё же приводятся в действие людьми, то дрессированные «актёры» в театре животных нередко вполне самостоятельно «разыгрывают» миниатюры, становясь инструментом реализации художественных замыслов руководителя-режиссёра. Здесь, наконец, иллюзия тождества процесса и результата творческой деятельности

в исполнительском искусстве полностью преодолевается: нельзя же в самом деле считать непосредственным актом творчества действия птиц и зверей на манеже цирка.

Таким образом, исполнительское творчество есть *деятельность.* Деятельность порождает определённые *продукты.* Деятельность и её результаты в исполнительстве могут совпадать (как это происходит, например, в процессе импровизации или при чтении с листа), а могут и не совпадать (как это бывает в самостоятельной работе дирижёра над партитурой, творчестве режиссёра или в театре животных). Но даже там, где они совпадают, их следует различать. Различать хотя бы в абстракции[190].

В первом приближении результат практически-духовной активности исполнителя можно определить как некую *объективацию* продукта первичной художественной деятельности. Применительно к музыке это прежде всего то, что отзвучало в конкретном процессе интонирования с помощью голоса или на инструменте. Определение исполнительского результата как объективации продукта первичного творчества отмечает два существенных момента. Во-первых, оно указывает на первостепенную роль, принадлежащую в музыке

---

[190] Такому различению может способствовать следующее: представьте себе трансляцию выступления скрипача по телевидению: если вы на время отключите звук и будете воспринимать одно изображение, перед вами, условно говоря, – *само исполнение* (т. е. духовно-практическая активность интерпретатора, направленная на реализацию исполнительского замысла); если же вы уберёте изображение, но оставите звук, перед вами уже будет не сама исполнительская деятельность, а её *продукт.*

композитору, и, во-вторых, обращает наше внимание на процесс перевода продукта композиторской деятельности в реальную акустическую форму.

В определение должен «войти» и сам интерпретатор. Отнюдь не умаляя значения, принадлежащего здесь первичному творчеству, специально подчеркнём, что было бы вульгаризацией считать каждый конкретный результат исполнительского искусства продуктом творческой деятельности композитора, хореографа или драматурга. Продукт исполнительства является прямым следствием духовной и физической активности не самого композитора (драматурга и т. п.), а исполнителя. Другое дело, что по своему существу художественная деятельность интерпретатора-посредника вторична, относительно самостоятельна и проявляется лишь в плане конечной зависимости от первичного творчества. Поэтому трактовка термина «результат исполнительского искусства» должна принять следующий вид – *исполнительская* объективация продукта первичной художественной деятельности.

Ранее уже было выяснено, что в искусствах, которые предполагают исполнительство, художественное произведение существует в общественной эстетической практике в виде вариантного множества. Продукт исполнительства представляет собой один из возможных элементов этого множества, связанный с другими аналогичными компонентами необходимым внутренним единством. Это и даёт основание уточнить наше понимание результата исполнительского искусства, который теперь можно определить как *вариант* исполнительской объективации продукта первичной художественной деятельности.

Однако вариант варианту рознь. Исполнительское истолкование продукта первичного творчества возможно и оправдано лишь в определённых границах, за пределами которых интерпретатора подстерегает опасность существенного искажения авторского замысла. Вот почему в конечном итоге художественный результат исполнительского искусства следует определить как ***правомерный вариант исполнительской объективации продукта первичной художественной деятельности.*** Это и есть ***произведение исполнительского искусства.***

Надо признать, что такое словосочетание звучит не совсем привычно. Однако не будем забывать, что любое произведение искусства характеризуется двумя необходимыми и достаточными признаками: (1) оно есть продукт художественной деятельности и (2) включено в художественно-коммуникативный процесс. Невозможно отрицать, что, наряду с понятием ***автономной опусной композиции***[191], базирующейся на традиционном представлении о художественном произведении как о чём-то законченном, имеющем самостоятельное значение, уникальном и единичном, в искусстве существуют и другие модификации последнего. Об одной из таких модификаций фактически уже было сказано: будучи ***вариантным множеством,*** произведение «динамических» или процессуальных искусств представляет собой ***ис-***

---

[191] Понятие «опус» утвердилось в искусствознании в значении законченного продукта художественного творчества и нередко употребляется для обозначения порядкового номера произведения.

торически конкретную целостную совокупность всех возможных и действительно существующих правомерных вариантов исполнительских объективаций продукта первичной художественной деятельности.

Своими особенностями обладает и произведение исполнительского искусства. И если мы действительно считаем исполнительство *искусством*, нам следует признать и факт существования его произведений. При этом, разумеется, мы должны помнить, что по своему существу произведение исполнительского искусства *вторично*, *относительно самостоятельно* и проявляется лишь в плане конечной зависимости от продукта первичного творчества. Как и произведение искусства вообще, о чём в настоящей работе уже шла речь, творческий результат исполнительской деятельности есть качественно определённое, относительно замкнутое целое и, одновременно с этим, – открытая по отношению к социально-исторической действительности и художественной культуре система. Это целое представляет собой сложное материально-идеальное образование, единство объекта и субъекта, носителя ценности и самой ценности. Будучи продуктом вторичной относительно самостоятельной художественной деятельности интерпретатора и предметом эстетического восприятия, произведение исполнительского искусства является также закономерным продуктом общественно-исторической практики и художественной культуры и в известном смысле – результатом духовной деятельности воспринимающих искусство людей.

9.3. Бриколаж как форма существования художественного произведения

Бриколаж (от фр. *bricolage*) – термин, использующийся в различных областях знания и практической деятельности, и означающий *создание предмета или объекта из подручных материалов посредством их нового использования или нестандартных переделок*, а также *сам этот предмет или объект*. Этот термин применяется ныне в теории изобразительного искусства и литературы. Используется он и в анализе музыки, где его интерпретируют как своеобразное проявление метода *формульного мышления*, включающего в себя оперирование готовым набором «звуковых блоков» путём их перемещения. Этот приём, базирующийся на калейдоскопическом составлении фрагментов известных художественных явлений, знаков стилей и т. п., был описан ещё Леви-Стросом, связывающим бриколаж с наличием некоего запаса разнородных фрагментов, который при этом должен быть ограниченным, и обладать способностью включать их во всё новые фрагментарные образования. Леви-Строс использовал этот термин и для обозначения любых спонтанных действий[192].

Элементы случайности в музицировании можно обнаружить в искусстве разных эпох, направ-

---

[192] В иных значениях этот термин употребляется порой философами-постмодернистами: *Ж. Деррида*, например, расширяет его и описывает им любой дискурс, а *Ж. Делёз* и *Ф. Гваттари* характеризуют бриколаж как «способ производства» шизофренического производителя.

лений и стилей. Вариабельным по своей сути является музыкальный фольклор, не предполагающий фиксации музыкального материала в нотном тексте. Европейская музыка Средневековья и Ренессанса допускала произвольную замену вокальных голосов на инструментальные, а цифрованный бас создавал возможность исполнителю по своему усмотрению выбирать то или иное обращение аккордов. В тексты инструментальных концертов эпохи Просвещения солисту разрешалось вставлять каденции собственного сочинения и т. д. Немалый интерес в этом смысле представляет и так называемая Musikalisches Würfelspiel («музыкальная игра в кости»), созданная совсем ещё юным Моцартом; эта игра давала возможность любому начинающему музыканту, бросая кости, «сочинить» свой вальс[193].

Образцы, содержащие наборы формул, можно обнаружить в византийском осмогласии, в знаменном распеве, где конкретные песнопения могут образовываться соединением одних и тех же структурно-смысловых единиц музыкальной речи.

Осмогласие[194] – ладово-мелодическая, или модальная, система византийской гимнографии

---

[193] Моцарт выписал 176 тактов, разделил их на две группы, одну из которых гармонизовал в тонической, а другую – в доминантовой функциях, сделал доску с соответствующими делениями и указал, какой такт необходимо играть по результатам бросания кости. Начальный такт в любом метании кости был «тонический», а следующий – «доминантовый» и т. д. без конца, поскольку любой тонический такт легко «прикреплялся» к доминантовому.

[194] От греч. ὀκτώηχος – *октоих*, букв. «восьмигласие».

и древнерусского певческого искусства, типологически родственная григорианским церковным ладам и другим системам средневековой христианской культовой музыки. Осмогласие представляет собой единство песнопений, определённым образом соотнесённых друг с другом.

Название *знаменного распева* – основного вида древнерусского богослужебного пения – происходит от невменных знаков (*знамён*), использовавшихся для его письменной фиксации. В отличие от классической пятилинейной тактовой нотации, *невменная нотация*[195] не указывает точной высоты и длительности звука и служит лишь напоминанием певчему уже известного ему (разученного ранее) мелодического оборота. Невменная нотация имеет отчётливо выраженный идеографический характер, поскольку употребляемые в ней знамёна соотносятся не по алфавитному, а по понятийно-тематическому принципу.

Исторически сложились три типа графической фиксации древнерусской музыки, которые соответствуют мелодическим формулам разного масштаба. Первый из них – *крюковой* (по названию одного из основных знамён этого типа), обозначающий, как правило, один-два или три тона, взятых в определённой последовательности, второй – *попевочный*, состоящий из небольших мелодических формул, записанных простыми знамёнами, но нередко с элементами «тайнозамкнённости», когда при помощи одного знака или сокращённой, условной комбинации нескольких знаков шифруются относительно

---

[195] Лат. *neuma* от др.-греч. νεῦμα – букв. «кивок головой» или «знак глазами».

протяжённые, развёрнутые мелодии, и *фитный*, включающий в себя целиком зашифрованные пространные мелодические конструкции.

В знаменной нотации выделяются так называемые *одноступенные* знамёна (например, крюк, параклит, стопица, палка, запятая, стрела, крыж, рог, челюстка), знамёна *двуступенные нисходящие* (сложитий, чашка, подчаший, статья светлая с облачком, статья с сорочьей ножкой), знамёна *двуступенные восходящие* (скамеица, переводка, голубчик борзый, стрела простая с сорочьей ножкой и зевком), а также знамёна *многоступенные* (хамило, дербица, два в чёлку, палка воздёрнутая и др.). Исходя из певческого значения тех или иных элементов знаменной нотации и соответствующего им начертания, в музыкальной палеографии выделяются, кроме того, знамёна *самостоятельные*, *вспомогательные*, *производные*, а также их *простые* и *сложные* соединения. Особую группу знаков образуют различные *пометы* (степенные, указательные или осмогласные).

Одни и те же знаки могут применяться в образовании большого числа разнообразных певческих значений. Этому способствуют варианты их начертания, местонахождение в тексте или различные комбинации с другими знаками. При этом надо иметь в виду, что вспомогательные знаки, к примеру, отчётливо указывающие на нисходящее или восходящее движение звуков, не обладают возможностью с такой же точностью фиксировать деление больших длительностей на меньшие; в их расшифровке приходится учитывать особенности местных традиций распева знамён в разных областях России.

Попевкой в древнерусском певческом искусстве считается мелодико-ритмический оборот, состоящий из трёх-семи знамён, повторяющийся в различных песнопениях и фиксирующийся, как правило, неизменным, только ему присущим начертанием. Встречаются, однако, попевки, мелодика и графика которых не обладают абсолютной устойчивостью. Такие попевки имеют неизменяемое ядро и один реже два неустойчивых элемента.

Формирование попевок и их семейств, образующихся на основе вариантного родства оборотов, относится к XI–XII векам. В зависимости от композиционной функции в песнопениях, попевки подразделяются на начальные, срединные и конечные, а также начально-срединные и срединно-конечные.

Попевки являются определяющими конструктивными элементами *гласа* – основного структурно-смыслового элемента ладово-мелодической системы византийской и древнерусской церковной музыки. В связи с отсутствием достоверных расшифровок песнопений допометного периода, одни исследователи рассматривают глас в качестве ладового звукоряда определённой структуры со своим господствующим и конечным тонами и не связывают его с конкретным мелодическим наполнением (попевками, лицами и фитами), другие – характеризуют глас как сумму попевок и не усматривают подчинённости мелодических формул общим ладовым закономерностям.

Исходя из анализа древнерусских музыкальных азбук, некоторые современные музыковеды пришли к выводу о том, что первоначальное содержание гласа определялось *строкой*, т. е. указателем условного,

точно не установленного звуковысотного уровня знамён «стрела простая» и «стопица». Начало и завершение строки, а также всего песнонения или его раздела нередко отмечалось знаком «параклит» или точкой словесного рукописного текста.

Песнопения одного гласа пелись в течение недели, после чего их должны были сменить песнопения следующего по порядковому номеру гласа, в результате чего возникал восьминедельный цикл (так называемый *столп*); при этом песнопения праздников по гласу могли и не совпадать с недельными.

Известны различные типы знаменного распева и соответствующие им типы знамён:

– *кондакарный*, название которого происходит от слова «кондак» – одного из видов песнопений, (расцвет этого вида пения на Руси приходится на XI–XII века и исчезает из русской богослужебной традиции к XIV веку в связи со сменой богослужебного Устава со Студийского на Иерусалимский);

– *столповой*, ставший основным видом знаменного пения, посредством которого распет чуть ли ни весь корпус книг русской богослужебной литургической традиции, и где каждому гласу соответствует определённый набор попевок (кокиз), фит и лиц (столповой распев опирается на осмогласную систему и является самым употребительным в русской одноголосной богослужебной традиции и в настоящее время);

– *путевой*, возникший в последней четверти XVI века и отличающийся большой торжественностью, плавностью и распевностью (начал выходить из употребления во второй половине XVII столетия и сохранился отчасти в старообрядческой певческой практике XIX–XX веков);

– *демественный*, ранние упоминания которого относятся к середине XV века, получивший распространение в XVI–XVII столетиях (в том числе и с использованием многоголосия) и включивший в себя отдельные песнопения обихода, праздников и трезвонов, стихираря постного, октоиха и ирмология; первоначально демественный распев фиксировался с помощью столповой нотации, на основе которой во второй половине XVI столетия возникла собственно демественная нотация, не использующая «тайнозамкнённость», но имеющая, однако, более усложнённый вид; с третьей четверти XVIII века некоторые песнопения обихода вошли в старообрядческий «Демественник».

Знаменный распев, кроме того, имеет различные модификации, которые могут быть связаны с формами церковной службы (например, *малый* или *большой* знаменный распев), тем или иным народом (*болгарский*), городом (*киевский*) и значительно реже – предполагаемым автором данного варианта (*Лукошков*, *Баскаков* и т. п.).

Напевы каждого гласа соответствуют структуре словесного текста, в результате чего именно словесная основа определяет композиционные особенности церковного песнопения. Вместе с тем один и тот же текст мог быть распет разнообразными мелодическими приёмами, что и создавало благоприятные возможности для развития творческой инициативы церковных певцов. В многоголосном изложении, принятом православной церковью со второй половины XVII века[196], знамен-

---

[196] Вторая половина XVII века характеризуется существенным усилением борьбы противоположных тенденций в художе-

ный распев допускал более или менее свободное варьирование, которое становилось всё более свободным в XVIII, а потом и в XIX столетиях. Одноголосная форма знаменного распева продолжала сохраняться только у старообрядцев.

Здесь, таким образом, мы имеем дело не с автономной опусной композицией, а с музыкальным

ственном сознании России. С наибольшей остротой эта борьба проявилась в полемике с «раскольниками», которая оставила мрачный след на всей духовной жизни государства. Раскол стал отделением от Русской православной церкви определённой части верующих (представителей родового боярства, князей, стрелецкого войска, городского и посадского населения, крестьянства и духовенства), не признававших церковную реформу, проводимую царём Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном. Реформа должна была способствовать объединению на религиозной основе всех стран, исповедующих православие. С учётом же того, что для осуществления задуманного надо было на основе византийских традиций устранить разночтение в трактовке отдельных догматов и унифицировать церковную обрядность, богослужебные книги стали исправлять по тогдашним греческим образцам, древнерусское двоеперстие при крещении сменили на греческое троеперстие, привели к единообразию форму креста и т. п. Одновременно с этим в древнерусское церковно-певческое искусство начал проникать многоголосный гомофонно-гармонический стиль (партесное пение), что было обусловлено распадом знаменного распева. К этому времени количество гласовых попевок, находившихся в обращении и составлявших его основу, выросло настолько, что они стали утрачивать свои смысловые, выразительные возможности. Отличительным признаком партесного пения было многоголосие преимущественно аккордового, гармонического склада, с разделением хора на группы голосов. С введением партесного пения древнерусское крюковое письмо было заменено современной нотацией, а взамен системы гласов упрочилась мажоро-минорная система.

произведением совершенно особого рода. ***Будучи своеобразным противовесом композиции, бриколаж нередко ставит под сомнение такие традиционные понятия, как авторство и опус, лишает определённости представление о художественном произведении как о чём-то законченном и уникальном.***

В рамках европейской профессиональной музыки композиция начала «брать верх» над бриколажем лишь в XVII веке. Что же касается современных авторов, то они, как известно, вновь проявляют к формульности немалый интерес. Это особенно заметно в использовании *алеаторики* – метода композиции в музыке XX–XXI веков, основанного на вариабельности, незакреплённости, мобильности элементов музыкальной ткани и музыкальной формы и допускающего неопределённую или случайную последовательность этих элементов в процессе создания или исполнения произведения. Этот метод вошёл в практику многих крупных композиторов (К. Пендерецкий, В. Лютославский, К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, П. Булез, А. Шнитке и др.).

Принято различать так называемую *абсолютную* алеаторику (её именуют также чистой, истинной, ортодоксальной) и алеаторику *относительную* (что не исключает, правда, существование неких промежуточных ступеней). Первая строится на использовании чистой случайности, вплоть до бросания игральной кости, монет и т. п., вторая – более управляема, органична и отличается склонностью к воплощению достаточно определённых творческих устремлений. Эта классификация порой дополняется ещё одним делением, в результате чего мы получаем алеаторику *творческого* (или

композиторского) процесса и алеаторику процесса *репродукционного* (или исполнительского), которые, в свою очередь, по-разному комбинируются и могут использоваться одновременно.

Так, находясь под сильным впечатлением от литературно-поэтического творчества Джеймса Джойса и Стефана Малларме и, в частности, от издания книги стихов Малларме, которое, лишь с небольшими ограничениями, предполагало возможность свободной перестановки листов текста и чтения их в любом порядке, Пьер Булез создал исторически этапное алеаторное произведение – свою Третью сонату для фортепиано. Это сочинение записано на отдельных листах, порядок которых не пронумерован. Соната состоит из пяти «формант» (Антифония, Троп, Констелляция, Строфа, Секвенция) и допускает определённую свободу интерпретатора в организации всего целого, вплоть до принятия решения относительно некоторых нотных структур, которые могут быть сыграны, или исключены.

А один из методов композиции Джона Кейджа предполагает нанесение на чистый прозрачный лист бумаги четырёх пар пятилинейных нотоносцев, каждый из которых допускает использование девяти верхних и шести нижних добавочных линеек. Ключ каждого нотоносца определяется с помощью подкидывания монеты: «орёл» означает скрипичный, «решка» – басовый ключ. На линии между нотоносцами для каждой из рук ставятся метки, означающие удары руками или какими-либо предметами по внешней или внутренней стороне корпуса фортепиано. С помощью специальных манипуляций, описанных в китайском трак-

тате «И-Чинг», на другой лист бумаги наносится строго установленное количество точек, после чего оба листа совмещаются и полученные точки переносятся на нотоносцы и добавочные линейки прозрачного листа в виде головок нот.

В полученном тексте произвольно выделяются блоки, различающиеся способами исполнения (игры «приглушённой», «нормальной», «pizzicato» и т. п.); столь же произвольно расставляются знаки альтерации. Конкретная длительность нот не указывается, и даётся лишь общее время, отведённое на исполнение всей конструкции. Чтобы уложиться в него, надо пользоваться секундомером, высчитывать временные отрезки, строго соответствующие длительности исполнения знаков каждой пары нотоносцев.

Примером комбинации обоих видов алеаторики (композиторской и исполнительской) может служить сочинение итальянского композитора Франко Донатони «Для оркестра», исполненное под управлением автора на одном из фестивалей современной музыки «Варшавская осень». Вот как описывает это музыкальное событие чешский композитор и музыковед Цтирад Когоутек, автор серьёзного исследования «Техника композиции в музыке XX века»: «Весь оркестр (включая орган) или часть его, определявшаяся тут же на сцене бессистемными, крайне оригинальными, до комичности, жестами автора, без конца играл по условным знакам дирижёра одну из предписанных звуковых структур. (Музыканты, однако, не захотели «исполнять», например, стоны на гласной *а* или читать вслух названия нот.) Посредине композиции после проигрывания двенадцати нотных таблиц-

формул весь ансамбль, включая Донатони, ушёл со сцены. Однако примерно через минуту не переставшие играть музыканты возвратились на свои места, и акустико-двигательный аттракцион разных тоновых комбинаций, звуковых смесей и шумов, извлекаемых из инструментов самым необычным способом, продолжался далее под руководством автора по следующим восьми таблицам»[197].

К произведениям, написанным с применением неограниченной алеаторики, можно отнести также «Цикл для одного ударника» (Zyklus für einen Schlagzeuger) Карлхайнца Штокхаузена или «A piacere» польского композитора и пианиста Казимежа Сероцкого.

Необходимо упомянуть здесь и метод стохастической композиции, основоположником которого считается Янис Ксенакис – знаменитый французский композитор и архитектор греческого происхождения.

Слово «стохастический» (от греч. στοχαστικός – умеющий угадывать) используется сегодня в различных областях научного знания и служит для обозначения систем, изменения в которых носят случайный характер. Янис Ксенакис ввёл термин «стохастическая музыка» для описания композиций, основанных на законах вероятностей и законах больших чисел. Применять в музыке математическую статистику, закон больших чисел, теорию вероятностей, теорию информации и теорию множеств он начал с 1954 года. Что же касается

---

[197] Цит. по: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976. – С. 242.

названия «стохастическая музыка», то оно появилось двумя годами позже.

Будучи талантливым архитектором, Ксенакис с головой погрузился в мир чертежей, графиков и чисел, применяя их как к сфере проектирования архитектурных сооружений, так и к музыке, изучением которой он основательно увлёкся после переезда во Францию[198].

Своё первое серьёзное сочинение – симфоническую пьесу «Les Metastaseis», ставшую заключительной частью триптиха «Anastenaria» для хора и оркестра, – Ксенакис расценивал как произведение переходное от классической музыки, к которой он относил всё предшествующее музыкальное развитие, включая и музыку сериальную, к абсолютно новым типам композиции. Он утверждал, что получить результаты, соизмеримые с теми, которых с помощью додекафонии и сериальной техники добивался Шёнберг, вполне возможно за счет

[198] В 1956 году знаменитый французский архитектор, представитель авангарда Ле Корбюзье (покровительством которого композитор пользовался после бегства из Греции, где был приговорён к смертной казни как государственный преступник) получил заказ от фирмы «Филипс» на проектирование и строительство павильона для Всемирной выставки в Брюсселе 1958 года и передал его Ксенакису. Моделирование павильона, основа которого была вантовой с использованием туго натянутых металлических растяжек, вызывающих ассоциацию с архаическим струнным инструментом наподобие арфы, осуществлялось с помощью математических методов. Это было «рогатое» здание, «шатёр инопланетянина»: Ксенакиса интересовали строения с изгибающейся поверхностью без крыш и без стен. У входа в павильон беспрерывно повторялся трёхминутный опус Ксенакиса «Concert PH».

создания «индетерминированной музыки», основанной на закономерностях вычисления вероятности. Партитура «Les Metastaseis» отчасти напоминает схему металлического каркаса сооружений, которые проектировал Ксенакис. Пьеса начинается скандально знаменитым глиссандо – медленно поднимающимся массивом струнных, выглядевшим на графическом эскизе как искривлённое пространство сближающихся, уплотняющихся и удаляющихся друг от друга прямых линий. Всё это шокировало не только широкую публику («Метастазы» впервые прозвучали в 1955 году на фестивале современной музыки в Донауэшингене), но и таких предводителей европейского музыкального авангарда, как Пьер Булез и Карлхайнц Штокхаузен. На их нелицеприятные отклики Ксенакис ответил разгромной статьёй против попыток насадить тотальный сериализм.

Опираясь на стохастические закономерности и алгоритмы, Ксенакис стремился к созданию «композиции структурного минимума», к которой, как он считает, можно прийти, используя не только «массы точечных звуков», но и «массы звуков длительной эволюции». Его «Achorripsis» – оркестровая композиция для двадцати одного инструмента (1956–1957) – стала попыткой синтезировать «полностью освобождённую музыкальную форму, основанную на минимальном количестве логических ограничений, на минимальном количестве связей между звуками». Все элементы музыкального языка (высота, длительность, громкость и тембр) применяются в Ахоррипсисе в стро-

гом соответствии с распределением Пуассона[199]. Этой же цели Ксенакис пытался достигнуть и в своём опусе «Pithoprakta» для симфонического оркестра (1957).

Весьма примечательным стал и «Persepolis» – один из самых масштабных проектов Ксенакиса (1971). Здесь композитор спроектировал не только звук, но и световые эффекты. Персеполис прозвучал ночью на развалинах древнего античного города.

«В этой музыке, – обобщает Ц. Когоутек, – все процессы строятся на вычислениях, даже названия произведений выглядят скорее как математические формулы. Исполненная в Париже и Варшаве композиция Ксенакиса St/10-1,080262 знаменует собой <…> стохастическое произведение для десяти инструментов, вычисленное (!) 8 февраля 1962 года»[200].

Не лишним будет сказать, что стохастическая музыка создаётся, как правило, в крупных университетах, в специальных центрах (вроде парижского IRCAM), где сосредоточены высокий интеллектуальный потенциал, мощное техническое оборудование (в том числе и суперкомпьютеры) и, конечно же, имеются соответствующие финансовые возможности. Бывает и так, что на изготовление небольшого музыкального фрагмента уходят месяцы, а то и годы кропотливого, требующего больших усилий труда.

---

[199] Распределение Пуассона моделирует случайную величину, равную числу событий, произошедших за фиксированное время, при условии, что данные события совершаются с некоторой фиксированной средней интенсивностью и независимо друг от друга.

[200] *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. – С. 256.

И, завершая этот параграф, коснёмся вопроса о так называемом пермутационном искусстве[201], подчёркнуто экспериментальном по своему характеру. Автором этого термина является А. Моль, уделивший явлению этого рода неоправданно большое внимание.

В работе «Искусство и ЭВМ» А. Моль характеризует «пермутационное искусство» как «комбинаторику, основанную на структуралистском подходе». Создание произведения «пермутационного искусства» сводится к работе над двумя вещами: художник определяет (а) набор исходных элементов и (б) способ их комбинирования. Всё остальное делает машина. Она исследует поле художественных возможностей в соответствии с некоторым алгоритмом, «синтезирует» большое (или очень большое) множество потенциальных «произведений», из числа которых для «рынка» можно отобрать наилучшие. По мнению А. Моля, «сферы, которые открывает пермутационный подход» бесконечно богаче «бескрайности человеческого воображения».

Если это даже и так, преувеличивая возможности комбинаторики в искусстве, А. Моль явно впадает в крайности. Предлагаемые им приёмы варьирования литературного текста (например, замена каждого существительного другим существительным, отстоящим от данного в определённом словаре «на некоторое фиксированное число позиций») вряд ли могут привести к положительным художественным результатам. Но и игнорирова-

---

[201] Пермутация (от лат. *permutare* – менять) – перестановка, изменение в последовательности определённого количества данных элементов.

ние комбинаторного подхода в искусстве вообще, и в искусстве бриколажа в частности, считаться оправданным никак не может. Недаром говорят: нетривиальные комбинации из тривиальных элементов могут дать вполне нетривиальный эффект.

9.4. Художественное произведение как ризомно организованное пространство

Напомним, что ризома – понятие философии постмодернизма, обозначающее принципиально нелинейный способ организации целостности, который оставляет открытой возможность не только внутреннего имманентного развития этой целостности, но и плюрализма её трактовок, поскольку принципиально исключает саму идею адекватной или правомерной интерпретации[202]. В этом контексте понятие «ризома» у Жиля Делёза и Феликса Гваттари связано с радикальной альтернативой «замкнутым структурам», предполагаюшим жёсткую осевую ориентацию. Последние подразделяются на собственно «стержневые» («система-корень») и «мочковатые» («система-корешок»), типологической общностью которых является представление о семиотичности мира и возможности его однозначного декодирования. В противоположность замкнутым струк-

[202] Процедура интерпретации в постмодерне понимается не в классическом герменевтическом смысле, а как «означивание» текста, принципиально произвольная семантическая «центрация» его.

турам (стержневым и мочковатым), «ризома» – не корень, а «клубень», «луковица» или «подземный отросток [tige]», т. е. некая потенциальная бесконечность, неявно содержащая в себе «скрытый стебель». Принципиальная разница состоит здесь в том, что «скрытый стебель» может развиваться в любых направлениях и принимать любые конфигурации. Отсутствие единого семантического центра и обеспечивает то, что можно назвать полиморфностью ризомы. «Даже животные, – читаем у Делёза и Гваттари, – таковы в своей форме стаи, крысы – это ризомы. Норы – тоже, со всеми их функциями проживания, пропитания, перемещения, отклонения и разрыва. Сама по себе ризома обладает крайне разнообразными формами, начиная с внешней протяжённости, разветвлённой во всех направлениях, кончая конкретизацией в луковицах и клубнях. Крысы кишат, наползая друг на друга»[203].

Какие же характеристики ризомы перечисляют прежде всего Делёз и Гваттари?

«1 и 2. Принципы соединения и неоднородности: любая точка ризомы может – и должна быть – присоединена к любой другой точке»[204]. Логика корня – это логика жёстких векторно ориентированных структур, в то время как любая точка ризомы может быть связана со всякой другой.

«3. Принцип множественности <...> У множества нет ни субъекта, ни объекта, есть только определения, величины, измерения, способные рас-

---

[203] *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И . Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург; М., 2010. – С. 12.

[204] Там же.

ти лишь тогда, когда множество меняет свою природу <...> Сборка и есть такое пересечение измерений в множестве, которое с необходимостью меняет природу в той мере, в какой наращивает свои соединения. В ризоме нет точек или позиций, какие мы находим в структуре – дереве или корне. Есть только линии»[205]. Ризома сделана не из единиц, а из подвижных направлений. «У неё нет ни начала, ни конца, но всегда – середина, из которой она растёт и переливается через край»[206].

«4. Принцип а-означающего разрыва <...> Ризома может быть разбита, разрушена в каком-либо месте, но она возобновляется, следуя той или иной своей линии, а также следуя другим линиям. <...> В ризоме каждый раз образуется разрыв, когда линии сегментарности взрываются на линии ускользания, но и линии ускользания являются частью ризомы»[207].

«5 и 6. Принцип картографии и декалькомании <...> Вся логика дерева – это логика кальки и воспроизводства». Эта логика состоит «в калькировании чего угодно, что дано нам уже готовым, начиная со сверхкодируюшей структуры или поддерживающей оси. Дерево артикулирует и иерархизирует кальки <...> Всё остальное – это ризома, *карта, а не калька.* <...> Карта открыта, она способна к соединению во всех своих измерениях, демонтируема, обратима, способна постоянно модифицироваться. Она может быть разорвана, перевёрну-

---

[205] *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато... – С. 14.

[206] Там же. – С. 37.

[207] Там же. – С. 16.

та, может приспособиться к любому монтажу <...> Её можно нарисовать на стене, воспринять как Произведение искусства, её можно построить как политическое действие или как медитацию. Это, возможно, одна из важнейших характеристик ризомы – всегда выступать множественно <...> Мы устали от дерева. Мы не должны больше верить деревьям, их корням, корешкам, мы слишком пострадали от этого. Вся древовидная культура основана на них – от биологии до лингвистики. Напротив, ничто не красиво, не любо, не политично, кроме подземных отростков и наземных корней, сорняков и ризомы»[208].

Можно утверждать, что термин «ризома», базирующийся на представлении о нелинейном и аструктурном способе организации целостности, становится фактически базовым в постмодернистской философии, обретая статус фундаментального основания для характеристики децентрированных по сути и весьма разнообразных, в том числе, и художественных, явлений. При этом, ризомно организованное пространство в искусстве связывается порой с упомянутыми ранее[209] *децентрированными коннотативными смыслами*, возникающими в процессе художественного восприятия. Вместе с тем ризомно организованным может быть и само художественное произведение.

Известно, например, что в распространении алеаторных методов композиции особая роль выпала на долю концертного выступления амери-

---

[208] *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато... – С. 20–22, 26–27.

[209] См.: Раздел 5 настоящей работы.

канского пианиста Пола Джейкобса, которое состоялось 28 июля 1957 года в Дармштадте. В конце первого отделения он исполнил одну из версий «Клавирштюка XI» Карлхайнца Штокхаузена, и сразу же после антракта сыграл это же сочинение в совершенно ином обличье, с изменённой структурой и новым звучанием.

Графическая запись этой пьесы представляет собой 19 совершенно не зависящих друг от друга нотных групп различной длины, отпечатанных на большом нотном плакате (формат 52x93 см). Оборотная сторона плаката содержит следующие авторские пояснения: «Исполнитель безучастно (absichtslos) глядит на лист бумаги и начинает с какой-либо первой попавшейся на глаза группы; он играет её с любой скоростью (мелко напечатанные ноты никогда [ausgenommen] не принимаются в расчёт), уровнем громкости и формой артикуляции. Когда первая группа подойдёт к концу, он читает следующие за ней указания скорости, громкости и артикуляции, смотрит без определённых намерений на какую-нибудь другую группу и играет её согласно трём указаниям. <...>

Каждая группа связуема с каждой из восемнадцати остальных, так что любую можно сыграть с какой угодно из шести скоростей, громкостей и артикуляций.

Если группа заключается ферматой, то надо её выдержать полностью, и лишь потом читать исполнительские указания и избирать следующую группу, благодаря чему возникает более долгая пауза, чем после групп без заключительной ферматы; если же группа заключается словом «связать», надо выдержать заключительный тон или

созвучие до тех пор, пока не будут прочтены исполнительские указания и избрана следующая группа, и тогда предшествующая и последующая группа связываются между собой.

Если группа появляется вторично, указания к исполнению её даны в скобках: большей частью это транспозиции на одну или две октавы (8 va..., 2 okt...) вверх или вниз, различные для нижней или верхней строчки; звуки могут быть прибавлены или изъяты.

По достижению группы в третий раз используется вариант, возможный для окончания пьесы. При этом может оказаться, что некоторые группы сыграны лишь однократно или даже не сыграны вовсе.

Эту пьесу нужно исполнять по возможности дважды или несколько раз в одной программе»[210].

Элементы ризомно организованного художественного пространства можно обнаружить и в традиционном искусстве народов тюркской языковой группы. В киргизской музыке, например, практически каждый фольклорный певец – импровизатор. Его творческий талант нередко проявляется в варьировании более или менее известных попевок, мастерском объединении их друг с другом, умении экспромтом сочинять поэтический текст и исполнять его под собственный аккомпанемент (чаще всего на комузе). «Акын, – подчёркивал видный исследователь киргизской музыки В. С. Виноградов, – своей песней отзывается на

---

[210] Цит. по: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. – С. 239–240.

происходящие события, как говорят в народе, “что видит, то и поёт”»[211].

Эта же особенность характеризует и искусство других тюркских народов. Знаменитый алтайский сказитель Алексей Григорьевич Калкин, например, касаясь важных принципов творчества фольклорного певца в беседе с этномузыкологом Новосибирской консерватории Н. М. Кондратьевой в 1987 году, пояснял: «Видит верблюда – поёт верблюда, видит сло́на – поёт сло́на».

А вот что писал о высоком статусе певцов-импровизаторов А. Калачёв, побывавший на Алтае в конце XIX века: «у теленгитов есть крайне интересный обычай <...> Это состязание певцов в искусстве складывания песни экспромтом. <...> Эти певцы и люди, которые вообще умеют говорить в рифму, складно, в большом почёте у теленгитов: такого “кожонче” старается пригласить своим защитником каждый теленгит, который должен идти на суд зайсанга, его стараются склонить на свою сторону подарками, за ним посылают послов.

На суде он красноречиво защищает своего клиента, говоря всегда в рифму.

Этот же “кожонче” непременно присутствует на сходках и собраниях, где он публично <...> говорит в рифму, защищая то или другое предложение. Он пользуется всеобщим уважением и почётом, его меткие слова запоминаются и расходятся в форме пословиц. Между этими “кожонче” есть такие, ко-

---

[211] *Виноградов В.* Киргизская ССР. – М., 1954. – С. 11. – (Музыкальная культура союзных республик).

торые всегда, даже в обыденной жизни, говорят рифмами»[212].

Конечно, хорошая рифма придаёт словам особую форму и выразительность. Однако сам по себе зарифмованный текст далеко не всегда становится носителем художественно-образного отношения к жизни, в силу чего не может считаться произведением искусства. Вместе с тем *подлинная, народная поэзия* «существовала у киргизов только в песенной форме, – утверждают В. Виноградов и другие исследователи. – Стихотворение не бытовало вне песенной интерпретации его. Стих и песня развивались на основе нераздельного единства, взаимодействия, взаимопроникновения. Не случайно, у киргизов для обозначения понятия "стих" и "песня" употребляется одно и то же слово "ыр". Импровизировать, сочинять песню это означало в одно и то же время сочинять стихи и петь их»[213].

Вполне естественно, что самой подходящей и ёмкой музыкальной формой для импровизации оказался речитатив, которому было суждено за-

---

[212] *Калачёв А.* Несколько слов о поэзии теленгитов // Живая старина. – Вып. 3–4. – СПб., 1886. – С. 490–491. Отсутствие в наблюдении Калачёва грани между фольклорным певцом и просто человеком, умеющим говорить в рифму, с точки зрения Г. Б. Сыченко, свидетельствует о том, что слово «кожонче» (правильно – *кожончи*), которое в настоящее время переводится однозначно как «певец [исполнитель песен]», ранее употреблялось в более общем значении – «лицо, владеющее поэтически организованной речью». Добавим, что «зайсанг» – это родовой, наследный старшина у монголов, калмыков, алтайцев и некоторых других тюркоязычных народов.

[213] *Виноградов В.* Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. – М., 1961. – С. 218.

нять особое место в музыкальной культуре киргизов. Творчество акынов весьма разнообразно и «количественно обильно, – писал В. Виноградов. – Оно льётся нескончаемым потоком. Акын не любит повторять уже однажды сочинённое»[214]. «Эта речь нараспев исполняется "залпом", как скороговорка. В ней даже опытному уху трудно различать начало и конец строфы или стиха. Её мелодическая линия, почти прямая, имеет лишь небольшие изгибы вверх и вниз. Певец лишь изредка акцентирует тот или иной звук. Изредка его голос делает небольшой скачок. Часто он как бы замирает на одной ноте, и тогда долго, долго, тихо и стремительно летят слова: пока хватит дыхания, пока не исчерпается фантазия. Кончается тирада. Наступает короткая передышка, вздох, пауза – и певец снова продолжает импровизацию в том же стиле или же избирает новую форму речитации»[215].

Настоящей энциклопедией киргизского народного речитатива является огромнейший по своим размерам и очень популярный в народе эпос о богатыре Манасе, его сыне Семетее и внуке Сейтеке. «Манас» – одно из самых длинных эпических произведений в мире: он почти вдвое превосходит санскритский эпос «Махабхарата». Достаточно сказать, что уже к началу 1970-х годов в фондах Киргизского филиала Академии наук СССР было накоплено около миллиона поэтических строк этого эпоса, формирование которого не прекращается и по сей день.

---

[214] *Виноградов В.* Вопросы развития... – С. 231.

[215] Там же. – С. 231–232.

Исследователи «Манаса» отмечают постоянную трансформацию эпоса, несущего на себе отпечаток бытующих художественных традиций различных поколений и эпох. Он звучал среди простых кочевников и в бай-манапской среде, в силу чего его герои обычно наделялись чертами, отвечающими вкусам и мировоззрению соответствующей аудитории. Существенную роль играли здесь и индивидуальные особенности творчества сказителя, каждый из которых, как указывал В. Виноградов, «в арсенале своих средств имеет, во-первых, излюбленные поэтические "клише" в объёме стиха, строфы, тирады и даже целого отрывка. Они передаются от одного сказителя к другому в неприкосновенном виде и запоминаются наизусть. Во-вторых, в эпосе есть множество общеизвестных событий, описаний, есть популярные драматургические узлы, которые существуют в памяти сказителя лишь в виде схемы и опоэтизируются им в деталях каждый раз по-иному. Таковы, например, рассказ Алмамбета, рождение и детство Манаса, заговор семи ханов, поминки Кокетея и другие. Наконец, в-третьих, в зависимости от ряда факторов манасчи вводят в свой вариант совершенно новые, побочные мотивы, эпизоды, отступления (определяемые часто интересом слушателей), руководствуясь в импровизации установленными принципами эпического формообразования»[216].

Именно эта последняя способность сказителя особенно ценится слушателями. В. Виноградов, предварительно прослушавший один из фрагментов «Манаса» в исполнении акына Мусульманку-

---

[216] *Виноградов В.* Вопросы развития... – С. 248.

лова, обратил внимание, что перед микрофоном текст этого отрывка значительно отличался от первого варианта. «Из сотни строк едва ли не двадцать или тридцать сохранились в прежнем виде, остальные были новыми»[217]. «Орозбаков, – отметил также В. Виноградов, – восхваляя легендарного сподвижника Манаса Жайсана-ырчи, говорит, что он "одно украшение юрты воспевал полдня"»[218].

«Манас» – динамичное, непосредственное, живое творчество, его компоненты – слово, мелодия, мимика и жест, оказывают сильное слуховое, зрительное, эмоциональное воздействие. В своей совокупности эти средства производят на человека, присутствующего на исполнении этого эпического сказания, глубокое впечатление, поскольку оно несёт в себе художественный образ большой убеждающей силы. «Несмотря на тысячелетний, по мнению одних учёных, а по мнению других, пятисотлетний возраст, – пришёл к выводу В. Виноградов, – этот величавый памятник живёт в наши дни не только как ценный исторический документ, но и как действенное, художественное произведение»[219].

Ризомная организация художественного пространства характерна и для только что народившихся, архисовременных явлений. Таково, например, сетевое искусство (Net Art), возраст которого сегодня не насчитывает и двух десятков лет. Это совершенно новый способ создания и функционирования произведений искусства, основанный на

---

[217] *Виноградов В.* Вопросы развития... – С. 253–254.
[218] Там же. – С. 250.
[219] Там же. – С. 245.

использовании современных информационных технологий.

Произведениям сетевого искусства присущи две специфические характеристики: (1) интерактивное взаимодействие с аудиторией, предполагающее непосредственное участие пользователей в художественном процессе, их влияние на содержание сайтов и (2) невозможность существования вне сети, поскольку их не удастся переписать на жёсткий диск или распечатать на принтере. «Искусство в сети» и «сетевое искусство» – это далеко не одно и то же. Отличие последнего состоит в том, что оно может существовать только в процессе коммуникации, оно принципиально интерактивно, тогда как все другие формы существования искусства в сети Интернет презентативны и лишь представляют (репрезентируют) созданные ранее художественные ценности (живописные полотна, скульптуры, архитектурные сооружения и т. п.). При этом любой пользователь сети Интернет в сетевом искусстве может выступать не только как воспринимающий, но и как соавтор, соучастник творческого процесса. Электронные художественные проекты здесь развиваются в любом направлении и без каких бы то ни было ограничений. Они предоставляет пользователю уникальную возможность постоянно корректировать казалось бы уже сложившееся художественное целое, оперировать большими объёмами информации, а также трудно- или вовсе нереализуемыми в реальности образами, идеями и концептами.

Можно указать и на другие немаловажные особенности сетевого искусства. Вот что об этом писали в газете «Коммерсантъ» 27 сентября 1996 года

активные сетевые художники и участники ряда известных проектов О. Лялина и А. Шульгин: «Ты не обязан прибегать к посредникам: критику, галеристу, куратору. Никто не определяет контекст твоей работы, а твоё материальное благополучие не зависит от того, насколько ты в него вписываешься. <...> Каждая реплика в Интернете звучит органично и полноценно, здесь отсутствует идеологическая дискриминация. Ты не предъявляешь свой curriculum vitae (т. е. описание жизни и профессиональных навыков. – *Е. Г.*) для того, чтобы тебе дали слово».

Жанровое многообразие сетевого искусства только начинает формироваться, но уже сегодня здесь функционируют оригинальные художественные сайты, почтовые проекты, участники которых вносят те или иные изменения в образный строй произведений и отправляют их дальше по электронной почте, «онлайновые» аудио-, видео- или радиопроекты, сетевые конструкции, перфомансы и т. п. Сложилось и некое разнообразие конкретных форм сетевого искусства, таких, например, как «браузер-арт», «спам-арт», «форм-арт» и т. д.[220]

В качестве примера сошлёмся на один из проектов сетевого искусства – «литературную игру» Л. Лейбова под названием «Роман», суть которой сам автор определил как «эксперимент по совместному писанию коллективной прозы». «Завязка» романа была сочинена создателем проекта и имела вид нарочито банальной истории. Речь шла

---

[220] См.: *Кузнецова Ю. М., Чудова Н. В.* Психология жителей Интернета. – М., 2008.

о молодом человеке, который влюбляется в девушку и решается, наконец, написать ей письмо. Не доверяя почте, он «самолично» опускает письмо в её почтовый ящик и, к ужасу своему, замечает, что выше, на лестничной клетке «его Беатриче напропалую целуется с кем-то». Роман (так зовут нашего героя) безуспешно пытается «выудить обратно своё письмо из ящика» и, услышав, что парочка собирается расставаться, «тихонько уходит»...

Эта сцена, по замыслу Лейбова, должна была открывать «первый русский гиперроман», который был таки «создан» и «вывешен» в сети Интернет в октябре 1995 года[221]. Смысл игры состоял в том, что её участники должны были писать отдельные «главы» произведения, каждая из которых служила бы продолжением любой из предыдущих и могла бы начинаться с любого предложения и даже любого слова при единственном ограничении: «убивать» героев романа запрещено. В результате получился «многоавторский», «интерактивный», «мозаичный» (состоящий из множества небольших автономных фрагментов), «нелинейный» (без начала и конца, без единой последовательности событий) гипертекст, обладающий, правда, более чем скромными художественными достоинствами.

И, наконец, завершая раздел о способе существования художественных произведений, отметим, что такие его модификации, как ризома, бриколаж, продукт исполнительской деятельности, автономная опусная композиция, функционирующая в пространственных искусствах, или вари-

---

[221] URL: http://www.cs.ut.ee/~roman_1/hyperfiction/htroman.html (Дата обращения: 30.10.1995).

антное множество в искусствах временных и пространственно-временных, далеко не всегда проявляются в чистом виде. Между ними, как и везде в сфере художественной деятельности, существует переходная зона, в результате чего одну модификацию (или её элементы) можно обнаружить в структуре другой. Так, музыкальная опусная композиция в своём действительном бытии есть не что иное, как вариантное множество произведений исполнительского творчества. Элементы вариантности присущи и пространственной инсталляции Джозефа Кошута «Один и три стула», поскольку в процессе её подготовки к очередному показу часть композиции разрешается заменить. Бриколажем с элементами ризомы является сочинение Франко Донатони «Для оркестра», а «Клавирштюк XI» Карлхайнца Штокхаузена в равной мере можно определить и как бриколаж с элементами ризомы, и как ризому с элементами бриколажа. Трудно однозначно классифицировать в этом смысле стохастические опусы Яниса Ксенакиса или многочисленные проявления так называемого сетевого искусства.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Обобщая вышеизложенное, акцентируем внимание на следующих соображениях.

Первое.

Искусство, художественный образ и художественная деятельность составляют нерасторжимое единство. Художественный образ есть продукт художественной деятельности и критерий для определения границ искусства. В свою очередь и искусство, и художественная деятельность не только немыслимы друг без друга, они немыслимы и без художественного образа.

Второе.

Произведение искусства – носитель художественного образа и главная сфера его функционального проявления. Произведение искусства несводимо к своей предметно-физической основе, его следует рассматривать как системное единство трёх взаимосвязанных, взаимопроникающих и переходящих друг в друга фаз (модификаций) существования – художественного замысла, художественного воплощения и художественного восприятия, – каждая из которых в отдельности и совместно с другими содержит в себе художественный образ.

И хотя полностью воплотить художественный замысел удаётся не всегда, произведение искусства (частично, конечно) всё же существует в ху-

дожественном замысле. Формирование замысла – творческий процесс, в замысле произведение искусства уже выходит из небытия, оно уже не равно нулю, о нём уже нельзя сказать, что как произведение искусства оно ничто. На вопрос о том, существует ли художественное произведение, когда автор только задумывает его, когда художественный образ ещё пребывает в его сознании, правильным будет следующий ответ: да, оно существует. Оно существует в форме художественного замысла.

Следующая фаза (модификация) существования произведения искусства – художественное воплощение. Чтобы обеспечить связь с партнёром по коммуникации, художник объективирует образ в материале искусства. В этом случае предметно-физическая сторона произведения выступает в качестве посредника между сознанием (картиной мира) автора и сознанием реципиента – читателя, зрителя, слушателя (именно это свойство произведения М. М. Бахтин, например, считал дефинициальным).

Воплощённый художественный замысел (точнее говоря, продукт художественной деятельности автора, поскольку фактический результат его творчества может оказаться шире или уже задуманного) – это, бесспорно, основа произведения, это самое весомое и самое значимое в нём. Однако основа эта (как со стороны формы искусства, так и со стороны его содержания) имеет всё же «места неполной определённости» и рассчитана на сотворчество воспринимающего субъекта. Продукт художественной деятельности автора и художественное произведение в целом – это не одно и то же. Ведь

идеальный план произведения искусства реализуется в вариантном множестве восприятий, взятых, правда, в той их части, которая, во-первых, является результатом распредмечивания идущих от автора художественных смыслов, и во-вторых, – включает в себя правомерную трактовку последних, обусловленную творчеством реципиента. Таковы особенности завершающего звена художественной коммуникации, заключительной фазы (модификации) существования художественного произведения.

Вместе с тем не следует забывать, что представление о переходе одной фазы существования художественного произведения в другую весьма условно. Уже начальная стадия формирования художественного замысла может сопровождаться (и, как правило, сопровождается) соответствующими действиями автора, направленными на её объективацию. Взаимная корректировка этих процессов в их становлении и развитии контролируется восприятием художника и, таким образом, задуманное, воплощённое и воспринятое сливаются в неразрывную целостность, наглядно свидетельствующую, что произведение искусства есть системное единство всех трёх модификаций его бытия.

Третье.

Функциональное проявление художественного образа, однако, не ограничивается произведением искусства и выходит за рамки художественного замысла, художественного воплощения и художественного восприятия; в результате этого искусство, как это ни парадоксально, проникает и за пределы произведения.

Чтобы пояснить эту мысль, напомним чем отличаются друг от друга восприятие и представление, с одной стороны, простое (чувственное) восприятие и художественное восприятие, а также простое (чувственное) представление и художественное представление – с другой. Если восприятие есть отражение предметов и явлений действительности при их непосредственном воздействии на органы чувств, то представление – это образ ранее воспринятого предмета или явления, а также образ, созданный воображением. Восприятие становится художественным, когда его предметом служит произведение искусства (носитель художественного образа), а представление – когда художественный образ возникает и формируется в его пределах как непосредственный результат творческой деятельности субъекта, отражающего мир, как духовный продукт его собственной фантазии и воображения.

Необработанный корень может обладать эстетической выразительностью, но он не является произведением искусства; произведение искусства должно быть творением человека. Нельзя считать произведениями искусства причудливые облака и скалы, напоминающие очертания людей и животных. Не являются ими такие уникальные творения природы, как гора в Коктебеле, вызывающая ассоциации с профилем русского поэта-символиста М. А. Волошина, гора Кисилях в Якутии, которую называют «Северной Шамбалой». В явлениях природы нет художественного образа. Его нет и в простом (чувственном) восприятии. Однако образ может появиться в представлении и даже привести к созданию произведения искусства (та-

ким, например, и стало живописное полотно «Гора Сент-Виктуар» художника-постимпрессиониста Поля Сезанна). Представление подобного рода по сути своей – не что иное, как художественный замысел. Можно сказать, что художественный замысел есть «художественное представление с интенцией», направленностью, внутренней установкой на создание соответствующего художественного продукта («художественное представление ⇒ произведение искусства»). Такое представление, как уже было сказано, входит в структуру художественного произведения в качестве первой фазы (модификации) его существования.

Другое дело, если речь идёт о художественном представлении, не имеющем подобной интенции. Оно не связано с установкой объективировать художественный образ и обеспечить взаимодействие с партнёрами по коммуникации. Такое представление формируется в сознании субъекта, когда у него нет намерения создать произведение искусства. И хотя представление это никак не объективируется и существует за рамками какого бы то ни было художественного произведения, оно всё же является продуктом художественной деятельности и носителем художественно-образного отношения к жизни. А это, в свою очередь означает, что здесь всё же мы имеем дело с искусством.

Напомним, кроме того, что наряду с той частью художественного восприятия, которая входит в план содержания произведения искусства, существует и весьма специфическая его часть, не являющаяся следствием распредмечивания искусства и не вытекающая непосредственно из самого произведения. Эту часть восприятия невозможно

свести ни к процессу однозначно-объективированного декодирования авторских смыслов, ни к их правомерной интерпретации. Она представляет собой творческий акт «означивания», образования понятий, «подключения» произведения к другим текстам, другим кодам культуры и, в отличие от денотативных и коннотативных центрированных смыслов, образующих основную часть художественного восприятия, включает в себя смыслы коннотативные децентрированные. Фактически такое восприятие существует «по ту сторону» произведения и никак не включено в его структуру. И, коль скоро, речь здесь идёт не просто о творческой фантазии и воображении реципиента, а об установке на полную свободу, свободу от произведения, когда, по словам Р. Барта, на самом произведении уже невозможно «сделать ценностный акцент», художественное восприятие по сути своей перестаёт быть таковым, становится трансцендентным по отношению к произведению и превращается в художественное представление («художественное восприятие ⇒ художественное представление»). Такое представление едва ли имеет шанс трансформироваться в художественный замысел и свидетельствует лишь о том, что искусство совсем необязательно должно проявляться исключительно в форме художественного произведения.

Четвёртое.

Важная роль в осмыслении природы художественного произведения принадлежит категориям возможности и действительности, диалектике их взаимоотношений. В своём реальном, действительном бытии произведение искусства существу-

ет только в момент восприятия. Лежащая на полке книга или живописное полотно на стене пустующего выставочного зала, – это художественные произведения в возможности, а не в действительности. Вне художественного созерцания любая предметно-физическая основа искусства не может даже считаться действительной формой произведения (было бы абсолютной нелепостью полагать, что форма существует здесь в отрыве от содержания!). Материальная плоть искусства является формой лишь potentia, поскольку не иначе как потенциально несёт в себе и художественное содержание. Actu, на деле осуществляющей себя художественной формой она становится лишь в том случае, если превращается в объект художественного потребления. Только в этом случае и само произведение реализует свою целостность как неразрывное единство художественной формы и художественного содержания.

То, что существовало только потенциально, в возможности, теперь существует актуально, в действительности. Однако действительность необходимо понимать не только как реализовавшуюся возможность, но и как источник новых возможностей. Возникнув как результат реализации ранее существовавших возможностей, всякая конкретная действительность содержит в себе возможность своего дальнейшего изменения и развития. Ибо каждая фаза (модификация) существования произведения искусства (художественный замысел, художественное воплощение, художественное восприятие) возникает не внезапно, не беспричинно, а как результат превращения, трансформации предшествующей фазы, где она,

прежде чем стала действительностью, первоначально существовала лишь как тенденция, как возможность развития[222]. «Бытие-возможность» и «бытие-действительность», «потенциальная» и «актуальная» формы существования художественных произведений по-разному проявляются в искусствах пространственных (живопись, скульптура), временных (музыка, литература) и пространственно-временных (танец, театр). Заметно отличаются они друг от друга в сфере исполнительского и неисполнительского творчества.

Пятое.

Между искусством и неискусством, произведением и непроизведением существует переходная зона, в которой постепенно исчезают признаки

---

[222] Выступая в качестве парных, соотносительных категорий, возможность и действительность не только постоянно переходят друг в друга, но в определённых условиях становятся взаимозаменяемыми. То, что в одном отношении определяется как возможность, в другом может рассматриваться как действительность. Так, в окружающем художника действительном мире существует немало возможностей для возникновения художественного замысла; сформировавшись в сознании, замысел, в отношении к предшествовавшей ему возможности, выступает как действительность, а в отношении к объективации в материале, без чего не существует полноценное произведение искусства, – как возможность. В свою очередь, материальную плоть произведения по отношению к предшествовавшему ей художественному замыслу можно трактовать как действительность, тогда как по отношению к восприятию, – как возможность. Воспринятый же и глубоко пережитый образ, со своей стороны, содержит возможность функционального воздействия на личность реципиента, его внутренний мир и т. д. без конца. Выведя действительное из возможного, мы должны теперь выводить возможное из действительного, поскольку вывести что бы то ни было из небытия нельзя.

одного явления и нарастают признаки другого. Эта тенденция начинает проявляться уже при переходе от искусства монофункционального, рассчитанного исключительно на художественное воздействие («Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Танец» А. Матисса, «Мыслитель» О. Родена), к искусству бифункциональному, произведения которого выступают одновременно и как технические конструкции, и как художественные творения, создаются на базе ценностей иного рода и выполняют не только художественные функции (собор Нотр-Дам в Париже, старинный персидский ковёр, произведения ораторского искусства). В дальнейшем продвижении к неискусству как к некоему противоположному полюсу удельный вес художественно-творческой деятельности мало-помалу продолжает снижаться: вначале он становится не столь значительным («The Zoo Story» П. Фридля, «Медвежата» В. Дубосарского и А. Виноградова), потом минимальным («Один и три стула» Дж. Кошута, «Забор» Д. Гутова) и, наконец, практически исчезает совсем («Фонтан» М. Дюшана, изделие П. Манцони «Сколько стоит»). На этом полюсе взаимодействия искусства и неискусства, художественного и нехудожественного как раз и располагается то, что «выдаёт» себя за искусство, или то, что за него «принимают».

Возникает вопрос: что же представляет собой это «нечто», если оно – не произведение искусства? Термин «объект искусства», который употребляется участниками Круглого стола[223], ничего не поясняет и является лишь обобщением других названий этого «нечто» («непроизведение», «псевдопроизведение», «иконоклазм произведения», «произ-

---

[223] *Круглый* стол // Логос. – 2010. – № 4 (77).

ведение неискусства» и т. п.). Не убеждает в полной мере и понятие «духовная практика», на которое ссылаются устроители ранее упомянутого перфоманса с вытягиванием семикилометровой верёвки из леса[224]. Богдану Дземидоку кажется вполне разумным вместо понятия «произведение искусства» употреблять по отношению к хеппенингам, флэшмобам, перфомансам, инсталляциям, ассамбляжам, различным визуальным и аудиовизуальным пространственным композициям такие понятия, как «художественная ситуация», «художественный эксперимент», «художественное событие», «художественная идея». Однако, если речь здесь идёт о таких продуктах современных арт-практик, которые не содержат в себе художественного образа (а их, надо признать, большинство), использование эпитета «художественный» едва ли будет уместным. Очевидно, более обоснованным в этом случае станет употребление понятия «произведение культуры»[225], причём, разумеется, культуры нехудожественной[226].

---

[224] Это понятие имеет слишком общий вид и, к тому же, используется в философской, культурологической, социологической литературе применительно к явлениям иного рода (см., например: *Агапова Э. И.* Духовные практики в структуре социального бытия. – URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2014/04/agapova_dukhovny_praktiki.pdf (Дата обращения: 14.06.2014).

[225] Этот термин использовал В. С. Библер – известный российский философ и культуролог, создатель учения о диалоге культур, автор работ по истории европейской мысли, логике культурного развития (см., например: *Библер В. С.* От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. – М., 1992).

[226] И. В. Малышев характеризует перфомансы, инсталляции и другие проявления «актуального искусства» как «особый вид

Что мешает, например, считать произведением экологической культуры энвайронмент «7000 дубов» Йозефа Бойса? Почему не отнести к благотворительности как феномену культуры проект Ай Вэйвэя «Fairytale»? Разве не очевидно, что к сфере политической жизни, а не к искусству причастны акции Петра Павленского у Законодательного собрания в Санкт-Петербурге и на Красной площади в Москве? А перфомансы «Унижение мента в его доме» и «Тараканья провокация» арт-группы «Война»? Если *поступки* действительно являются произведениями культуры (так, по крайней мере, утверждал В. С. Библер), то, независимо от чьего-либо желания, таковыми приходится считать и выходки санкт-петербургского художника-акциониста, и проделки (далеко небезобидные) участников названной выше московской арт-группы. Речь, следовательно, здесь идёт не о произведениях искусства, а о произведениях, как это не парадоксально, политической и правовой культуры (если хотите, – антикультуры, тут уж, как говорится, «что есть, то есть»).

К нехудожественной культуре в большей мере, чем к искусству, следует отнести и «Чёрный квадрат» Малевича. Образное содержание самой картины, прямо скажем, невелико[227] (таковы уж воз-

---

культурного творчества, направленный на выражение обыденного, неспециализированного сознания» (см.: *Малышев И. В.* 10 эссе о XX веке. – М., 2003).

[227] А. Осмоловский даже относит картину Малевича к сфере «безобразного искусства», т. е. искусства, «у которого не существует никаких образов», но видит в этом её большое достоинство. Конечно, полагает он, «различные символические

можности супрематизма, оперирующего цветовыми соотношениями, пропорциональностью, организацией линейных ритмов). Более чем скромным в образном смысле не может не быть и *восприятие* этого произведения. Что же касается *представления,* то при определённых условиях оно имеет шанс превратиться в акт подлинного культурного творчества (иногда даже с элементами творчества художественного). Этот процесс, к примеру, может осуществляться как при участии неспециализированного, обыденного сознания (чему способствует то обстоятельство, что картина была вывешена в сакральном углу и сопровождалась соответствующей наррацией автора), так и в контексте философских (эзотерических) идей (чёрный квадрат на трапециевидном белом фоне – символ Земли, стремительно перемещающейся в энергетическом

интерпретации "Чёрного квадрата" – "тупик", "последняя икона XX века", "конец цивилизации"» вполне допустимы. Однако «на самом деле, – подчёркивает он, – **"Чёрный квадрат" – это "Чёрный квадрат" и ничего более»**. Мы видим изображение чёрного квадрата и подпись «Чёрный квадрат». Это – совпадение знака и определения, денотата и коннотата, предмета изображения и предмета выражения. «Но если мы видим изображение чёрного квадрата, которое называется "Чёрный квадрат", – продолжает Осмоловский, – то мы видим вещь, которая совпадает сама с собой». Это и есть «самое главное достижение авангарда» в его стремлении преодолеть «иллюзионизм»: речь идёт о создании вещи, которая является тем, что она есть (URL: http://www. lb.ua/culture/ 2010/02/18/27435_anatoly_osmolovskiy_lektsia_html Дата обращения: 17.07.2014).

Не будем вступать в полемику с А. Осмоловским: искусство не бывает безобразным, если, конечно, не связывать образ исключительно с формами изобразительного творчества.

космосе). В первом случае в воображении знатока и уважаемого арт-критика возникает представление о непереходимой черте, о пропасти между «человеком и тенью», «жизнью и смертью», «Богом и Дьяволом», а во втором – о наивысшей степени «универсализма», «беспредельности», «первозданной чистоты» и «нравственного совершенства».

Для кого-то «Чёрный квадрат» недостаточно выразителен, «не задевает», не волнует, не несёт особого смысла (представьте себе человека, которому ещё не успели разъяснить, что перед ним «самая знаменитая, самая загадочная, самая пугающая картина на свете», и который не имеет ни малейшего представления об авторской наррации и условиях экспонирования квадрата на выставке). Для других, напротив, полотно Малевича – непреходящая ценность и предмет поклонения, значимость которого для развития авангарда, поставангарда и ультрасовременных арт-практик невозможно отрицать. Как бы то ни было, при всей противоречивости сложившихся оценок картина обрела широкую известность. Она стала феноменом культуры, ведь культура – это и есть совокупность присущих обществу (или его части) отличительных признаков, ценностей, традиций и верований.

Добавим, что здесь же, в переходной зоне, а лучше сказать – «на стыке» искусства и неискусства располагаются и «обезьянья живопись», и компьютерные стихи. Граница между произведением искусства и его симулякром бывает настолько размыта, что её не каждому удаётся различить.

Шестое.

Отделяя искусство от неискусства, не будем забывать об иерархических ценностных различиях

внутри самого искусства. Наряду с художественными шедеврами, существует немало произведений, ценность которых не столь высока, а порой и просто ничтожна. Сказанное в такой же мере относится к многочисленным проявлениям всевозможных арт-практик и арт-проектов наших дней, в какой и к художественной культуре любой из предшествующих эпох.

Правда, Т. Адорно, объявивший приговор «произведениям никчёмным и ничтожным», утверждал: «Произведения искусства нельзя измерять, пользуясь какой-то шкалой ценностей; их тождество самим себе насмехается над измерением, опирающимся на такие критерии, как “больше” или “меньше”». Опасаясь того, чтобы искусство «не пало жертвой вульгарного релятивизма», он настаивает на том, что «неудавшиеся произведения искусства не являются таковыми, приблизительные ценности (Approximationswerte) чужды искусству, среднее уже означает плохое»[228].

Аналогичной позиции придерживался и А. В. Гулыга: «...степени сравнения не в ладах с ценностным миром. Сравнивать можно степень полезности, а не степень ценности. <...> Что лучше, – спрашивает он, – ”Герой нашего времени” или “Мёртвые души”? “Папа Иннокентий X” Веласкеса или “Венера перед зеркалом” Тициана”?»[229].

---

[228]*Адорно Т.* Эстетическая теория. – М., 2001. – С. 274.

[229] *Гулыга А. В.* Принципы эстетики. – М., 1987. – С. 44. В дальнейшем, однако, А. В. Гулыга свою позицию уточнил: «Конечно, существуют различные классы ценностей (и только в этом смысле можно говорить об “иерархии ценностей”), но в пределах одного класса иерархические различия установить трудно; строго говоря, их нет вообще» (Там же. – С. 45).

Согласимся: последнее сравнение непродуктивно. Нелепо под избранным углом зрения соотносить друг с другом художественные ценности, по праву вошедшие в сокровищницу мирового искусства. Но согласимся и с тем, что далеко не каждое произведение литературы, скульптуры, живописи и музыки претендует на то, чтобы в эту сокровищницу войти. По своей общественной значимости, художественным достоинствам, технологии и уровню мастерства, то, что создают гении, их высокоталантливые коллеги или просто одарённые и профессионально подготовленные авторы (не говоря уже о многочисленных дилетантах и графоманах), весьма существенно, а порой и резко отличается друг от друга. «Не бойся совершенства, тебе никогда не достичь его», – гласит одиннадцатый тезис Сальвадора Дали. Да и сами гении нередко по-разному оценивают собственные творения. Невозможно отрицать ценностные различия между копией и оригиналом, между имеющими вполне определённую художественную ценность эскизами, рисунками, предварительными набросками – с одной стороны, и законченной работой – с другой. И разве не стремлением добиться более высокого художественного результата объясняется, например, обращение Ф. Листа ко второй, а потом и к третьей, самой известной редакции Этюдов высшего исполнительского мастерства, или создание С. В. Рахманиновым новой редакции Первого концерта для фортепиано с оркестром и Второй сонаты для фортепиано? Аналогичные факты в истории искусства не редкость.

Вместе с тем высочайшая требовательность, которую Т. Адорно и А. В. Гулыга предъявляли

к искусству, понятна и вполне объяснима. «Подобия литературных произведений заполняют книжный рынок, – писал Гулыга, – подобие художественных фильмов – экран, подобия живописных произведений – выставки. Подобие искусства (кем бы оно не было создано – человеком или машиной) портит вкусы <...> общение с таким подобием – пустое времяпрепровождение, а в худшем случае – разрушение ценностных представлений»[230].

Седьмое.

Ориентироваться в мире привычного, классического, традиционного, как правило, проще; оценивать новое, неизведанное трудней. История искусства свидетельствует о том, что появление высокохудожественных, новаторских произведений нередко сопровождается несправедливыми оценками. Для своих современников И. С. Бах был провинциальным органистом и как композитор особого внимания к себе не привлекал. Его сочинения оставались в рукописях и отчасти были проданы на вес как макулатура, вдова Баха значилась в регистрационной книге как женщина, живущая подаянием. «Севильский цирюльник» Дж. Россини освистала публика, Ж. Бизе был доведён до отчаяния холодным приёмом оперы «Кармен». Более чем сдержанно были встречены в своё время «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова.

Найдутся, конечно, и противоположные примеры. Отталкиваясь от суровой оценки А. Н. Бенуа, напрямую соотнёсшего «Чёрный квадрат» К. Ма-

---

[230] *Гулыга А. В.* Принципы эстетики. – С. 166.

левича с «мерзостью запустения», Татьяна Толстая пишет: «Я числюсь “экспертом” по “современному искусству” в одном из фондов в России, существующем на американские деньги. Нам приносят “художественные проекты”, и мы должны решить, дать или не дать денег на их осуществление. Вместе со мной в экспертном совете работают настоящие специалисты по “старому”, доквадратному искусству, тонкие ценители. Все мы терпеть не можем квадрат и “самоутверждение того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения”. Но нам несут и несут проекты очередной мерзости запустения, только мерзости и ничего другого. Мы обязаны потратить выделенные нам деньги, иначе фонд закроют. А он кормит слишком многих в нашей бедной стране. Мы стараемся, по крайней мере, отдать деньги тем, кто придумал наименее противное и бессмысленное. В прошлом году дали денег художнику, расставлявшему пустые рамки вдоль реки; другому, написавшему большую букву (слово) “Я”, отбрасывающую красивую тень; группе творцов, организовавших акцию по сбору фекалий за собаками в парках Петербурга. В этом году — женщине, обклеивающей булыжники почтовыми марками и рассылающей их по городам России, и группе, разлившей лужу крови в подводной лодке: посетители должны переходить эту лужу под чтение истории Абеляра и Элоизы, звучащей в наушниках. После очередного заседания мы выходим на улицу и молча, курим, не глядя друг другу в глаза. Потом пожимаем друг другу руки и торопливо, быстро расходимся»[231].

---

[231] *Толстая Т.* Квадрат. – URL: http://www.dictionnaire.narod.ru/square.htm (Дата обращения: 21.07.2014).

«Эстетическое невежество и варварство, – заметил Р. Ингарден, – громче всех трубит о своём мнении, старается навязать его другим»[232]. Наряду с искренними приверженцами современных арт-практик, существует немало шарлатанов от художественной критики, которые не без успеха водят обывателя за нос, заставляют поверить в то, чего на самом деле нет. Тех же, кто с ними не согласен, они объявляют дремучими тупицами, не доросшими до искусства, в котором скрыт недоступный им смысл. Не надо трястись от страха. Не бойтесь в глазах этих людей прослыть ретроградом; если перед вами нечто пустое, бездарное, шокирующее, отталкивающее, вызывающее отвращение и омерзение, не стесняйтесь сказать: «Мне это не нравится, я это не принимаю». Ведь должен же кто-нибудь и сегодня воскликнуть: «Король-то голый!».

Одновременно с этим, надо избегать излишней категоричности. Жизнь идёт вперёд, стремительно развивается искусство, меняемся и мы. Человеку свойственно ошибаться; то, что сегодня кажется неприемлемым, завтра может открыться с другой, неожиданной стороны. Научно-теоретическое познание и познание эстетическое имеют свои особенности. У нас нет точной «шкалы отсчёта», «лакмусовой бумажки», безошибочно и в любой ситуации подсказывающей ответ – имеем ли мы дело с искусством или с подобием его; таков уж своеобразный антиномизм реальной художественной жизни.

---

[232] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М., 1962. – С. 401–402.

Но разрешим ли этот антиномизм на практике, когда ведущая роль принадлежит впечатляемости воспринимаемого, а не критериям, полученным теоретическим путём? Да, разрешим, если порукой будет развитый эстетический, художественный опыт личности, высокий уровень её образованности и культуры. И безукоризненный вкус.

Восьмое.

Нечто может быть произведением искусства, если сущность этого нечто – эстетическая. Эстетичность является необходимым условием и общей чертой всех художественных произведений. Искусство есть выражение невербализуемого эстетического опыта, а эстетический опыт – независимо от того, идёт ли в искусстве речь о прекрасном или безобразном, возвышенном или низменном, трагическом или комическом – сопровождается очищением, духовной радостью, эстетическим наслаждением. Эстетическое бескорыстно, оно свободно от всякого интереса. Это такая сторона в явлении, которая в своей специфической особенности не подлежит суждению ни с точки зрения теоретической истины, ни с точки зрения религиозных убеждений, ни с точки зрения материальной пользы или нравственного добра. Эстетическая ценность произведения искусства выявляется в способности возбуждения (эвокации) эстетического переживания, в способности удовлетворять эстетическую потребность. Произведение искусства, лишённое этой способности, перестаёт быть произведением искусства.

Сущность представляет собой внутреннюю связь, единство всех эмпирических проявлений вещи. Вместе с тем любой конкретный предмет объективно

представляет собой множество различных систем (или подсистем). Нельзя спрашивать, существен или нет некоторый признак предмета безотносительно к какой-либо системе (подсистеме), его образующей. Мы определяем понятие сущности не относительно всех систем, а относительно каждой из них. Вот почему установление сущности предмета и сущности его подсистем связано с познанием всё более и более глубоких уровней его организации. Погружение в исследуемый объект может сопровождаться переходом от сущности первого порядка к сущности второго порядка, затем – к сущности третьего порядка и т. д. без конца.

Если эстетическая сущность произведения искусства есть сущность первого порядка, то художественно-образная его сущность – сущность второго порядка. Сущностью третьего порядка можно считать художественно-интерпретационную сущность исполнительского искусства, от которого, в свою очередь, можно перейти к искусству музыкально-исполнительскому, потом – к таким разновидностям последнего, как инструментально-исполнительское, вокально-исполнительское и т. д., хотя выявление сущности этих уровней организации искусства – задача не столько эстетики, сколько искусствознания.

Девятое.

Произведение искусства есть продукт художественной деятельности, предназначенный для

---

[233] Приведённая дефиниция вполне традиционна: это так называемая дефиниция через ближайший род и видовое отличие. Произведение искусства характеризуется здесь прежде всего как *продукт*, далее как продукт человеческой *деятель-*

взаимодействия партнёров по коммуникации[233]. Это одна из возможных дефиниций произведения искусства, а дефиниция, как уже было сказано когда-то, может быть полезной и необходимой, если от неё не требовать больше того, что она в состоянии выразить.

Произведение искусства можно охарактеризовать и иначе, в том числе, в свете диалектики содержания и формы; в этом случае оно предстаёт перед нами как неразрывное единство идеального и материального. Если же его рассматривать в контексте общей теории знаковых систем, произведение искусства есть семиотический объект, а если с аксиологической точки зрения – единство носителя ценности и самой ценности. Морфологический подход даёт возможность анализировать произведения искусства с позиций их принадлежности тому или иному классу, семейству, виду, подвиду, роду и жанру. Важные особенности произведений искусства обусловлены их функциональной ролью в жизни общества, а также причастностью к художественным методам, направлениям,

---

ности, и наконец как продукт *художественной* деятельности (что и представляет собой ближайший род, в который входит подлежащий определению предмет). И коль скоро следующий шаг должен быть связан с установлением отличий данного вида от всех остальных видов, входящих в указанный род, в дефиниции подчёркивается, что подлежащий определению предмет *предназначен для взаимодействия партнёров по коммуникации*, ибо два оставшихся вида – художественное представление без интенции (направленности) на создание произведения искусства, и возникающая в сознании реципиента совокупность коннотативных децентрированных смыслов, выходящих за пределы объекта художественного восприятия, – такую особенность исключают.

течениям, школам и стилям. Заметно различаются и способы их существования (идёт ли речь о произведениях исполнительского или неисполнительского искусства, об автономной опусной композиции, бриколаже, ризоме или смешанных, переходных формах).

Художественные ценности бесконечно многообразны, появление их новых и новых разновидностей не прекращается. Произведения искусства никуда не исчезают. Исчезают лишь старые представления о них.

СОДЕРЖАНИЕ

Научное издание

Евгений Георгиевич Гуренко

ЧТО ТАКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА
эстетический анализ

Монография

В оформлении обложки использован фрагмент картины
К. Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде
(Петроградская мадонна)»

Редактор *Н. И. Коновалова*
Технический редактор *А. А. Заплавный*
Компьютерный оригинал-макет *Е. О. Сафонов*

Сдано в набор 17.11.2014.
Подписано в печать 9.01.2015
Формат 84x108/32. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,05. Уч.-изд. л. 15,7.
Тираж 150 экз. Заказ № 2028

Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31